
THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 · 1878

LA

Tribune de Saint-Gervais

REVUE MUSICOLOGIQUE

de la

SCHOLA CANTORUM

Fondée pour encourager

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes



SEIZIÈME ANNÉE

1910



PARIS

269, rue Saint-Jacques, 269



La

Tribune

de

Saint-Gervais

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

Seizième Année — 1910

N° 1-2

Janvier-Février



BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, PARIS

Pour la Belgique :

V. GEVAERT, P. & A. BEYER, Succrs

14, Digue de Brabant, 14

GAND

AVIS
Très importants

Afin d'éviter toute difficulté et retard dans les correspondances *et* échanges, *nous prions* **très instamment** *nos amis et lecteurs de tenir compte des adresses suivantes, auxquelles ils devront faire parvenir leurs envois.*

1° Adresse de la Rédaction :

(Pour *insertion* de comptes rendus, *bibliographie, échanges de périodiques*, etc.)

RÉDACTION
de la Tribune de Saint-Gervais
269, rue Saint-Jacques, **PARIS** (Ve)

ou au nom de M. Amédée Gastoué, *rédacteur de la Tribune.*

2° Adresse de l'Administration :

(Abonnements, *commandes*, envoi de catalogues, *payements*, etc.)

BUREAU D'ÉDITION
de la Schola Cantorum
269, rue Saint-Jacques, **PARIS** (Ve)

ou au nom de M. Hérelle, *gérant du Bureau d'Édition.*

3° Adresse de l'École :

(Renseignements sur les cours, inscriptions, concerts, *insertion* dans les *Tablettes de la Schola*)

SECRÉTARIAT
de la Schola Cantorum
269, rue Saint-Jacques, **PARIS** (Ve)

ou au nom de M. J. de la Laurencie, *secrétaire général.*

***

Les publications périodiques *qui veulent bien faire avec nous le service d'échange sont priées d'envoyer* exclusivement *leurs numéros à l'***adresse n° 1** *ci-dessus.*

Celles qui désirent également l'échange avec les Tablettes de la Schola *sont priées d'envoyer leurs fascicules* en double exemplaire, *à la* même **adresse n° 1**. *La Rédaction de la* Tribune *centralise les envois, qui sont ensuite répartis dans les différents services de la Schola.*

Faute de tenir compte de ces observations, le service d'échange ne pourrait être assuré.

La

Tribune de Saint-Gervais

LA

Tribune de Saint-Gervais

REVUE MUSICOLOGIQUE

de la

SCHOLA CANTORUM

Fondée pour encourager

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes



SEIZIÈME ANNÉE

1910



PARIS

269, rue Saint-Jacques, 269

Seizième Année | N° 1-2 | Janvier Février 1910

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (V^e)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

Les Trois États de la Tonalité

« La vraie philosophie n'est ni la foi, ni la science, mais l'union et la combinaison des deux. »
LACURIA.

INTRODUCTION

I. La foi, point d'appui nécessaire à toute science. — II. Immobilité ; oscillation ; translation. — III. Lieu musical et tonalité.

I

Nous ne *savons* rien.

Ainsi se résument toutes nos études, y compris les onze années consacrées à la musique, qui aboutissent à ce modeste travail comme à leur légitime couronnement.

Et cette constatation contient peut-être, en son cruel laconisme, le meilleur hommage qu'on puisse rendre au maître [1] qui nous a menés, par les voies les plus sûres, à cette salutaire conviction.

1. M. Vincent d'Indy, dans la première série de ses *Classes de Composition musicale*, de 1897 à 1907, à la *Schola Cantorum*.

Nous ne *savons* rien.

Il y a en nous un certain nombre de *croyances*.

Seules, celles que l'Autorité traditionnelle nous affirme avoir été révélées par une puissance extérieure à nous offrent un degré de fixité suffisant pour qu'on en puisse faire la base stable de quelques observations scientifiquement vraies.

Toutes les autres ne formeraient qu'un amas vague et confus, où notre expérience débile et contradictoire tâtonnerait sans cesse, si elle n'y prenait pour unique point d'appui — consciemment ou non — la Vérité révélée.

L'acte *scientifique* de l'esprit est donc, par excellence et par nécessité, un *acte de foi* : qu'on le veuille ou non, il se résume en une subordination totale de nos connaissances à l'Axiome indémontrable, à l'Autorité fixe, indiscontinûment confirmée par les témoignages de la tradition, aussi loin que nous puissions remonter dans le passé.

Cette essence du «point fixe», de l'*axe*, de l'*axiome*, une fois constatée, acceptée et crue — mais non démontrée — toute opération de notre esprit devient susceptible de logique, d'ordre et de vérité relative : elle est légitimement « scientifique », parce qu'elle s'appuie volontairement et consciemment sur l'indispensable « acte scientifique de foi ».

Que l'authenticité de cet acte soit niée ou seulement remise en discussion, et, par cela même, nulle constatation n'est plus victorieusement opposable à nulle autre, nulle contradiction n'est plus soluble, nulle recherche sûre, nulle science possible. Car un fait quelconque n'étant jamais susceptible d'être constaté autrement que par rapport à nous-mêmes perd toute valeur et toute utilité scientifiques, du moment qu'on admet la contestation de notre principe, de notre raison d'être ou de notre existence même, — c'est-à-dire du *point fixe* par rapport auquel le fait a pu être valablement établi.

De cet *acte de foi* dépend toute connaissance ; de ce *point fixe*, toute appréciation saine et utile des faits ; de cet *axe* ou de cet *axiome*, toute coordination logique ; de cette *autorité*, toute science.

Nulle manifestation de notre activité n'est exempte de cet asservissement, dont l'humble acceptation confère à chacun de nos actes la seule « noblesse » à laquelle il puisse prétendre.

II

Tout acte conscient, même le plus simple, implique *trois phases* distinctes et plus ou moins successives :

1° L'*attention*, sorte de recueillement préalable, caractérisé par l'*immobilité* ;

2° La *réflexion*, avec son cortège d'hésitations et de comparaisons, caractérisées par l'*oscillation* ;

3° L'*exécution*, caractérisée par le déplacement, la *translation*, la circulation, la gravitation, etc...

Aucune de ces trois phases, que nous retrouverons partout, ne saurait être séparée de l'être agissant qui les traverse, c'est-à-dire, ici, de nous-mêmes : aussi bien dans l'*immobilité* que dans l'*oscillation* ou la *translation*, le « point fixe » (ou supposé tel) le « fait permanent » subsiste, soit qu'il s'agisse du simple examen d'une idée que notre esprit adopte ou rejette, soit qu'il faille accomplir un geste extérieur quelconque..., un voyage sur mer, par exemple :

En ce cas, le navigateur, avant de s'embarquer, examine attentivement, dans l'état d'*immobilité*, les instruments de précision auxquels il va « confier » la direction de sa route.

C'est la première phase.

Il les compare entre eux, par le moyen d'essais sur un parcours connu, d'*oscillations* successives, qui permettent d'apprécier leur exactitude relative.

C'est la deuxième phase.

Il part enfin, et l'axe, ainsi déterminé sur sa boussole et son bâtiment en état de *translation*, va devenir sa « ligne de foi », en laquelle il croit et il doit croire, s'il veut effectuer avec quelque sécurité le parcours prévu.

C'est la troisième phase, ... pleine de périls sans doute, mais qu'importe ? Le navigateur confiant n'emporte-t-il pas avec lui son *axe*, demeuré immuable depuis le départ ? N'a-t-il pas sans cesse sous les yeux sa « ligne de foi », commune aux *trois états* de son navire : *immobilité*, *oscillation*, *translation ?* Et n'est-il pas, lui aussi, le « point fixe » par rapport à ces phases successives d'*attention immobile*, de *réflexion oscillante* et d'*exécution translationnelle ?*

Et cette grossière constatation, « être quelque part », n'est, en définitive, que celle de l'existence de la *place* ou du *lieu* occupé par le *point fixe* (ou supposé tel). Elle fait partie de ces inéluctables « axiomes », qui s'imposent à M. de la Palice et à nous tous, avec la même rigueur.
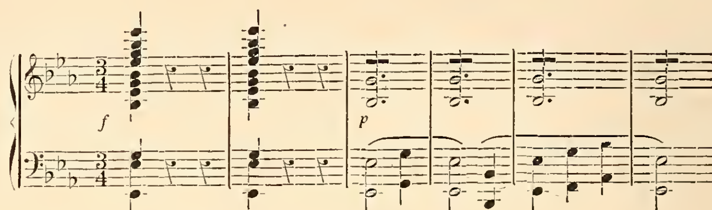
Nous sommes dans un lieu que nous ne pouvons abandonner sans nous trouver dans un autre ; et, pour apprécier respectivement ces deux lieux occupés successivement par nous, il faut nous placer à notre « point de vue », à ce *point fixe*, dont il vient d'être question, c'est-à-dire en nous-mêmes... et non ailleurs !

III
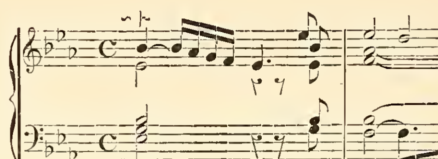
La musique, — puisqu'aussi bien c'est de musique qu'il s'agit, encore qu'il n'y paraisse guère, — la musique n'est point soustraite à cette obligation d'être « quelque part »... et non ailleurs ! Mais son « quelque part », à elle, ne pourrait être confondu avec « celui » d'un bateau ou d'une maison ; car la *même musique* existe *partout* où on la fait entendre.

Il ne saurait donc être question ici du « lieu » vulgaire et matériel, qui contient tel manuscrit, telle partition, tels exécutants ; la *Sym-*
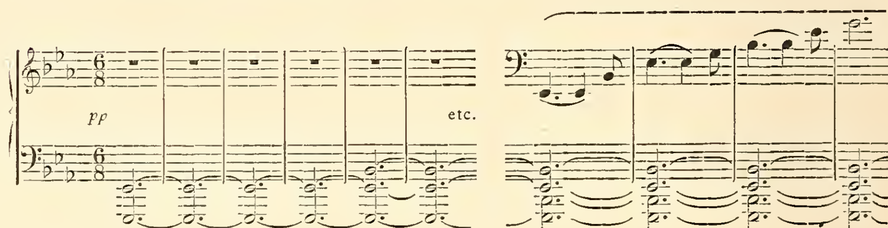
phonie héroïque de Beethoven, par exemple, qu'elle soit jouée à San-Francisco en l'an 2000 ou au Conservatoire de Paris en 1828, demeure une seule et même chose, reconnaissable notamment à ses premières mesures :



Cependant cette œuvre offre, entre autres particularités, celle d'avoir « quelque chose de commun » avec le grand *Prélude* d'orgue de J.-S. Bach :



et avec le début du *Rheingold* de Wagner :



En rapprochant l'un de l'autre ces divers ouvrages, nous ne pouvons nous refuser à constater que certains faits musicaux, — l'harmonie initiale notamment, — y apparaissent « à la même place », comme si l'œuvre de Bach et celle de Wagner se mouvaient ici dans le même « endroit musical », dans le même « lieu » que celle de Beethoven.

« — *En quoi* sont donc ces trois œuvres ? » pourrions-nous demander, à l'instar de l'ingénieux brigadier qui posait au canonnier Dumanet cette légendaire interrogation :

« — *En quoi* sont les rayures d'un canon ? »

« — *En hélice*, mon brigadier ! » affirmait, tout en rectifiant la position, Dumanet, qui savait à la lettre sa théorie.

Et nous répondrions pareillement :

« — En *mi bémol majeur !* »

Etre *en* un ton, *dans* un ton ; *sortir* de ce ton, y *rentrer* ; s'en *éloiger*, s'en *rapprocher*, etc...

Autant d'expressions familières à tout musicien, et généralement intelligibles, par l'analogie étroite qu'elles révèlent, entre l'idée de *ton* et l'idée de *lieu*.

Musicalement, en effet, le *ton*, la *tonalité*, remplit le rôle du *lieu* dans le domaine physique. Et de même que toute appréciation du *lieu* part nécessairement d'un certain *point de vue fixe* (ou supposé tel), ainsi, toute perception musicale s'opère relativement à un « fait permanent » : la *tonique*.

En résumé, la *tonalité*, c'est le *lieu musical*.

La *tonique*, c'est le *point de vue* (on devrait dire le *point d'ouïe*) indispensable à toute constatation d'ordre tonal.

Dans tout fait isolé, ce point demeure *fixe*.

Dans tout fait tonal complexe, ce point peut se trouver :

1° En état d'*immobilité* ;

2° En état d'*oscillation* ;

3° En état de *translation*.

Examiner chacun de ces *trois états de la tonalité* ; montrer leur corrélation avec certaines phases de l'art musical et, plus généralement, des sociétés, des idées et des gestes humains, à quelque domaine qu'ils appartiennent : telle serait notre intention dans le présent travail voué, d'ores et déjà, aux plus graves imperfections, en raison de sa brièveté, de sa rapidité et de la limitation des connaissances de son auteur.

IMMOBILITÉ TONALE

I. Définition de la *tonalité* et du *lieu*. — II. Le chant grégorien, seul point de départ des observations tonales. — III. Mécanisme tonal de la *monodie*.

I

On appelle *tonalité* l'ensemble des phénomènes musicaux que l'entendement humain peut apprécier par comparaison directe avec un phénomène constant — la *tonique* — pris comme terme invariable de comparaison [1].

Le fait de la tonalité est donc une détermination d'un ordre spécial dans les phénomènes musicaux : cette détermination provient des propriétés particulières dont jouissent certains d'entre eux, à l'exclusion des autres.

En géométrie, on désigne sous le nom de *lieu* toute figure dont tous les points jouissent d'une propriété déterminée, à l'exclusion des

1 Voir le *Cours de Composition musicale*, par Vincent d'Indy ; Premier Livre, page 108 (Durand et C[ie], éditeurs) Le présent travail étant un corollaire de ce Cours, le lecteur est prié de s'y reporter, pour la vérification de plusieurs assertions dont il a paru inutile de renouveler ici les démonstrations.

autres : la sphère, par exemple, est le *lieu* géométrique des points également distants d'un point unique appelé centre ; c'est-à-dire que tous les points d'une sphère donnée jouissent, à l'exclusion de tous les autres, de la propriété d'être à la même distance du point central.

La définition géométrique du *lieu* n'est pas très différente de l'acception vulgaire de ce mot : elle est seulement plus rigoureuse. Un *lieu* est une portion déterminée de l'espace : cette portion ne peut être déterminée que par l'existence et la constatation de propriétés particulières, qui la différencient de toute autre.

Transposons toutes ces notions dans le domaine sonore spécial à la musique, et nous pouvons appliquer, *mutatis mutandis*, à la notion de *tonalité* presque tout ce que les mathématiciens appliquent au *lieu* géométrique, et les philosophes à l'idée de *lieu* dans sa généralité.

La caractéristique du *lieu* — ou de la *tonalité* — étant la subordination à un *point fixe*, qui sert de repère, de commune mesure, de terme de comparaison implicite ou explicite, toute considération élémentaire sur la tonalité comporte l'*immobilité* de ce point fixe, de la *tonique* ; et une opération beaucoup plus complexe de l'esprit sera déjà nécessaire pour s'élever à la conception d'un point *fixe relativement*, mais susceptible aussi d'*oscillation* ou de *translation* sans perdre sa stabilité relative.

Ce qui revient à dire qu'en musique, logiquement et organiquement, le fait de la *tonalité* est antérieur à celui de la *cadence* (oscillation) et à celui de la *modulation* (translation).

II

Ce que nous pouvons savoir aujourd'hui de l'histoire musicale confirme pleinement la précédente assertion.

Sans attacher plus d'importance qu'il ne convient à la légende attribuant à la lyre d'Orphée les intonations caractéristiques d'une tonalité (Ier degré ou *tonique ;* IVe ou *sous-dominante ;* V^e^ ou *dominante ;* VIIIe ou réplique à l'*octave*), on peut rappeler ici que Pythagore avait constaté l'importance de ces mêmes degrés, sur lesquels s'appuient encore de nos jours la plupart des musiques exotiques assimilables, par leur état d'imperfection relative, aux musiques antiques.

Si défectueuse qu'elle soit, cette image actuelle du passé musical de l'humanité est encore préférable, croyons-nous, aux transcriptions plus ou moins authentiques d'hymnes grecs ou romains en notation moderne. Au reste, ces transcriptions elles-mêmes n'infirmeraient pas notablement non plus les constatations relatives au rôle originel des degrés constitutifs de la tonalité.

Toutefois, la vérification que nous apporte l'art musical du moyen âge est infiniment plus sûre. Les meilleurs travaux existants sur les *chants grégoriens* tendent à considérer leur modalité comme une con-

tinuation des modes antiques[1] grecs, latins ou orientaux. Quelle que soit la part de vérité contenue dans cette hypothèse, il y a entre les modes antiques et les modes ecclésiastiques une différence de fait qui doit primer ici toute autre considération: ceux-ci sont les *seuls*, en effet, dont l'exécution nous soit connue, par une tradition que l'unité de l'Église catholique romaine a su maintenir constamment, en dépit des abominables déformations introduites trop souvent par certains vandales professionnels de l'art liturgique, chantres ou maîtres de chapelle patentés.

Du trésor grégorien nous possédons à la fois le texte, restauré dans son intégrité par les savants et patients travaux des RR. PP. Bénédictins, et l'interprétation, très suffisamment reconstituée, dans les cas les plus importants, par une judicieuse comparaison des différentes variantes : le contrôle des théories par les faits demeure donc ici toujours possible.

Rien de pareil, au contraire, pour la musique antique, même en ce qui concerne l'époque gréco-latine : on ergote indéfiniment sur des ouvrages théoriques, dont nulle application ne nous est parvenue..., sauf celle que nous transmet la tradition de la liturgie chrétienne, seul point de départ stable de toute observation vraiment musicale.

En effet, de deux choses l'une : ou la musique gréco-latine était conforme à certaines modalités ecclésiastiques, et, dans ce cas, les chants liturgiques, seuls, permettent aujourd'hui de nous rendre compte, au moins approximativement, de ce qu'elle était; ou cette musique était absolument différente, et, en ce cas, elle demeure perdue à tout jamais pour nous en tant que *réalisation*, le point de vue *spéculatif* seul demeurant plus ou moins accessible à nos investigations par l'incertaine traduction des textes qui s'y rapportent.

III

L'observation générale du chant grégorien, tel qu'il nous est connu, permet de conclure assez sûrement à son *immobilité* tonale originelle.

Les chants les plus anciens (*Credo*, *Gloria*, etc.) se meuvent, comme toute musique primitive, entre certains degrés généralement distants de *quinte* ou de *quarte*, et quelquefois de *tierce*. Ces degrés constituent, à eux seuls, presque toute la mélodie. Peu à peu on voit apparaître autour de chacun d'eux des formules d'ornement de plus en plus complexes, malgré leur caractère accessoire[2].

1. L'emploi des mots *mode*, *modalité*, dans une acception synonymique de *ton*, *tonalité*, est ici parfaitement légitime. Que la place relative des demi-tons de la gamme par rapport à la tonique soit un fait *modal* ou un fait *tonal*, ceci n'a aucun intérêt, en matière de *monodie* non modulante. C'est seulement avec le dernier état de la tonalité, la *translation* tonale, impliquant la transposition ou rétablissement artificiel d'un mode donné, sur des degrés différents, qu'interviendra utilement la distinction entre le *mode* et le *ton*.

2. Voir le *Cours de Composition musicale*, par Vincent d'Indy ; Premier Livre, chapitre IV.

Dans une *monodie*, en effet, le caractère accessoire ou principal d'un degré ne dépend pas seulement de la fréquence de ses répétitions : il dépend aussi de sa position, *conjointe* ou *disjointe* relativement à ses voisins. Car les intervalles *disjoints* (tierces, quartes ou quintes) déterminent entre leurs degrés constitutifs de véritables *rapports harmoniques*, beaucoup plus affirmatifs de la tonalité que les successions mélodiques par intervalles *conjoints* (secondes).

En outre, l'importance relative de chaque degré varie notablement selon la forme même de ce qu'on pourrait appeler la *courbe mélodique*. Celle-ci, comme toute courbe, passe par des points *maxima* ou *minima*. La note *la plus haute* (*maxima*) ou *la plus basse* (*minima*) d'un fragment ou d'un *neume*, celle sur laquelle s'opère le *changement de sens* (ascendant ou descendant) est forcément plus apparente que les notes par lesquelles la courbe mélodique ne fait que passer pour y parvenir. Ainsi s'explique, du reste, la facilité avec laquelle certaines *notes de passage* échappent à l'audition.

Or, dans les monodies ornées, ce sont précisément ces notes de passage qui occupent le plus souvent les degrés les moins importants, tandis que les notes en évidence, soit par leur *fréquence*, soit par leur *disjonction*, soit par leur *position* (*maxima* ou *minima*) apparaissent de préférence sur les Ier et V^e^ degrés, ou sur les Ier et IVe, ou même sur les Ier et IIIe, suivant le mode ou le ton.

Dans le plain-chant, la tonalité s'affirme donc par la fréquence, par la disjonction et par la position de ces degrés prépondérants, qui maintiennent les circonvolutions mélodiques entre des points de repère tellement apparents que la chute finale de la phrase n'a, pour ainsi dire, aucun rôle tonal obligé.

En effet, sauf dans la psalmodie et les pièces primitives qui s'en rapprochent par l'étroite rigueur de leurs formules terminales, celles-ci sont extrêmement variables : on les rencontre souvent sur le Ier degré de chaque mode, assurément ; mais il n'est pas rare non plus qu'elles aboutissent au IIIe, au IVe ou au Ve. Dans les cas fréquents où une mélodie ornée finit sur une *clivis* longue, c'est souvent la première note de ce neume qui occupe l'un des degrés importants, tandis que la seconde, la finale, placée immédiatement au-dessous, tombe ainsi, par voie de conséquence, sur un des degrés les plus faibles tonalement.

La tonalité étant immobile, on s'explique assez aisément qu'elle n'ait aucun motif d'être affirmée plus fortement par les dernières notes de la monodie. Cet usage des conclusions tonales est, sans doute, une conséquence des perturbations plus ou moins graves survenues postérieurement à l'état d'immobilité primordiale ; et il est permis d'attribuer aux habitudes harmoniques acquises par les musiciens qui étudièrent le plain-chant depuis l'époque de la Renaissance ces interminables querelles sur le rôle des finales, en tant que caractéristique des modes grégoriens.

Ces modes ou ces tons sont *immobiles ;* leur immobilité n'est même pas infirmée par la présence du *b*, tantôt *molle* (♭), tantôt *quadratum* (♮),

par l'altération du *si*, qui intervient le plus souvent à titre d'adoucissement euphonique, dans certaines formules ornementales où le voisinage trop rapproché du *fa* pourrait troubler par l'âpreté de l'intervalle de *triton* le caractère de recueillement intime inhérent à ces admirables cantilènes sacrées.

Les mêmes phénomènes d'*immobilité* tonale se retrouvent dans beaucoup de polyphonies primitives, où la modalité seule abandonne la riche variété du plain-chant pour se cantonner dans les deux types (*majeur* et *mineur*) demeurés traditionnels. Si leur formule conclusive prend une rigueur plus grande, elle n'en demeure pas moins facultative, en ce qui concerne le choix entre le Ier ou le Ve degré. Quant aux très rares accidents qu'on y rencontre (abaissement du VIIe degré, élévation du IVe), ils proviennent aussi d'inflexions passagères dictées surtout par la crainte salutaire du redoutable *triton*.

Sans doute, entre ces accidents euphoniques et le véritable déplacement tonal, caractéristique du deuxième état, entre cette alternance facultative des conclusions sur le Ier ou le Ve degré et de véritables cadences harmoniques oscillatoires, la démarcation est parfois douteuse : une si longue coexistence de la monodie et de la polyphonie ne va pas sans de mutuelles compénétrations, qui rendent la question des origines de l'*oscillation tonale* assez obscure. Mais, que l'apparition de certaines formules modulantes, dans des plains-chants relativement récents, soit un effet des « mœurs musicales » de la polyphonie, ou que celle-ci, au contraire, ait emprunté l'usage du repos provisoire sur la dominante aux monodies antérieures, cela importe peu.

La préexistence du fait d'*immobilité* tonale, par rapport à l'*oscillation*, ne saurait être mise en doute ; elle suffit à confirmer historiquement la conformité des faits musicaux avec les autres manifestations de l'activité humaine, en ce qui concerne leur ordre respectif d'apparition successive.

Jusqu'au moment de ses premiers pas, l'enfant est confiné dans le lieu où il est né : il prend conscience de ce lieu, avant que l'oscillation de la marche lui fournisse un moyen de translation vers d'autres lieux.

L'unité familiale subsiste, en état d'immobilité elle aussi, jusqu'à ce que les enfants, parvenus à l'âge d'homme, oscillent vers d'autres familles, avec lesquelles ils contractent des alliances réalisant une translation plus ou moins définitive.

La vie intime des premiers siècles du moyen âge participait également à cette immobilité, préalable aux oscillations ultérieures que nous révèle l'histoire.

Ainsi se retrouveraient partout les *trois phases* successives que nous avons signalées en commençant et dont il convient maintenant d'étudier la deuxième, l'oscillation tonale.

OSCILLATION TONALE

I. Rôle de l'*harmonie* dans l'oscillation tonale. — II. Erreur du parallélisme des gammes majeure et mineure. — III. Les effets de la *cadence* harmonique.

I

La véritable raison à laquelle doit être rattachée le fait de l'*oscillation* succédant à l'antique immobilité tonale, c'est *l'harmonie*, en tant qu'usage de faire entendre simultanément des sons différents.

Tant que la conception monodique existait seule, l'importance de la fonction tonale de certains degrés dépendait exclusivement de la fréquence plus ou moins grande de leurs répétitions, surtout dans leurs successions par mouvement disjoint, et de la situation, plus ou moins apparente rythmiquement, qu'ils occupaient dans les neumes ou groupes mélodiques.

Avec les superpositions d'intervalles de quinte ou de quarte et, plus tard, de tierce, une conception nouvelle s'est formée : celle de la *fonction* relative des degrés, considérés les uns par rapport aux autres *dans leur simultanéité*, et non plus dans leur succession.

Dès lors, l'ancienne immobilité tonale devient de plus en plus précaire : chaque degré n'emprunte plus sa valeur tonale à sa situation propre, à son rang, à son entourage mélodique : les autres degrés qui coïncident avec lui dans les mélodies superposées harmoniquement réagissent plus ou moins nettement sur lui, soit pour renforcer puissamment son pouvoir tonal, soit au contraire pour l'atténuer ou même le modifier complètement.

Avec la *consonance* et la *dissonance harmoniques*, le sens tonal est entraîné alternativement dans deux directions opposées ; le chant n'est plus « plain » au sens littéral de ce mot : des montagnes et des vallées y apparaissent. La musique est livrée à un perpétuel antagonisme : elle *oscille* sur ses bases... on pourrait même dire « sur ses *basses* ».

Quand un même degré, en effet, reparaît très fréquemment et sur des points très apparents dans une monodie, il y remplit bientôt une fonction de premier ordre, *dominante* ou *tonique*, sans qu'on puisse aisément modifier cette affirmation mélodique.

Mais si, à la faveur de la polyphonie, ce même degré apparaît en état d'opposition persistante, de dissonance perpétuelle relativement aux degrés entendus simultanément avec lui, lesquels s'obstinent à affirmer harmoniquement par leur mutuelle consonance la prépondérance tonale d'un autre degré, — la lutte ne saurait être de longue durée, et la victoire appartiendra toujours à l'affirmation harmonique des *consonances*, des rapports *numériquement simples*.

Telle est en effet la puissance du *nombre*, symbole de l'*ordre*, qu'elle

domine toutes les autres, d'autant plus impérieusement que le *nombre* se rapproche de l'*unité*.

Ainsi, par la simplicité des rapports de vibrations simultanées, la *consonance harmonique*, naguère inconnue, est investie dès son apparition d'une *autorité* désormais souveraine sur tous les phénomènes de *tonalité*.

Dans ce nouveau régime, la fonction prépondérante des anciens degrés (Ier et V^e^) du plain-chant s'accroît encore par la puissance harmonique du rapport de *quinte*, *le plus simple* de tous, puisqu'il réalise en lui l'*unité ternaire indivisible* [1]. La comparaison entre les harmonies naturelles à distance de *quinte* devient, par cela même, le fait tonal primordial ; et dans cette comparaison, le *point fixe*, la *tonique*, occupera de préférence le degré *le plus grave* de la *quinte* tonale, tandis que le degré *le plus aigu* conservera son rôle naturel de *dominante*, identique en apparence à celui de l'ancienne *dominante mélodique* du plain-chant, différant en réalité par sa valeur principalement *harmonique*.

La *tonique* et la *dominante*, à distance de *quinte*, forment ainsi les limites naturelles de l'*oscillation harmonique* la plus simple qui se puisse concevoir, la seule, d'ailleurs, qui fût pratiquée dans les premières polyphonies et qui ait persisté jusqu'à nos jours, du moins dans notre mode *majeur*.

II

Tout autre fut la destinée du mode *mineur*, sur laquelle pesèrent lourdement les néfastes contradictions imputables aux théoriciens postérieurs à la Renaissance.

Tandis que la symétrie réelle des deux modes, seuls survivants des modalités ecclésiastiques, avait pour conséquence logique la restitution au IVe degré (en tant que *quinte grave* de la tonique) de son ancienne fonction pythagoricienne, sinon orphique, perpétuée par la tradition grégorienne des tétracordes sous forme d'authentes et de plagaux, à distance de quarte, — l'erreur du *parallélisme obligé* des deux gammes sapait lentement à la base cette reconstitution de l'ordre traditionnel, entreprise par Zarlino, sans doute après beaucoup d'autres.

La fausse science, dont on devait éprouver plus tard l'influence dévastatrice, voulait, au nom d'on ne sait quelle fausse égalité, que le mode *mineur* eût sa *dominante* à la *quinte aiguë*, tout comme le mode majeur ; qu'il eût aussi sa *tonique* au *grave*, avec sa petite *sensible* au *demi-ton inférieur*, comme son grand frère : le plus singulier résultat de cette « fausse sensiblerie », si l'on peut dire, fut l'apparition inso-

1. On sait que le rapport de *quinte* est égal à 3. Le rapport d'*octave* (égal à 2) n'ayant aucun effet harmonique différent de l'*unisson*, la *quinte ascendante* (1/3) ou descendante (3/1) est donc indiscutablement *le plus simple* de tous les rapports harmoniques.

lite d'un faux accord parfait majeur sur le Ve degré, fausse dominante du faux mode mineur !

Et l'on vit la « tonalité des esprits » *osciller*, elle aussi, entre la logique de Zarlino, conforme aux traditions des premiers polyphonistes, et le prestige du *parallélisme*, plus séduisant peut-être pour les esprits superficiels, mais voué, de par ses antinomies originelles, aux controverses inutiles ou nuisibles des musicologues, aux transgressions instinctives ou géniales des musiciens, en attendant la désuétude et l'oubli qui guettent tour à tour toutes les erreurs humaines.

Toutefois, les puissances de tradition n'ont cessé de réagir contre ce *parallélisme* contraire aux principes et aux faits. Sans doute, de toutes les formes adoptées en pratique pour l'*oscillation* tonale du mode *mineur*, la plus logique, celle qui aboutit à l'harmonie *mineure* de la *quinte grave*, est restée la plus rare ; l'usage lui préféra presque toujours celle qui va vers la *quinte aiguë* dite *dominante*. Mais lorsqu'il s'agit d'une oscillation de quelque durée, le bon sens du musicien maintient l'unité modale, par l'emploi de l'harmonie *mineure* du Ve degré, aux dépens de l'omnipotente *sensible*, exigeant l'accord majeur.

Dans cet état de trouble, on voit peu à peu les auteurs recourir aux vieux plains-chants, pour demander à la tradition l'appui qu'elle ne pouvait manquer de leur fournir ; certains modes grégoriens fortement apparentés à notre mode *mineur*, le *deuxième* par exemple [1], avec sa *finale* (nous dirions sa *tonique*) sur le *la*, avaient leur *dominante* sur le IIIe degré, tierce mineure (*ut*). Il n'en fallait pas davantage pour atténuer par une solution transactionnelle les effets de l'incohérence de ce malheureux mode.

Ainsi s'explique très probablement l'usage de l'*oscillation tonale* entre le Ier et le IIIe degré du mode *mineur*, entre la *tonique* et le *relatif ;* usage qui prévalut de plus en plus pour les oscillations de longue durée, au cours de cette *deuxième phase* de la tonalité, qu'on pourrait appeler la *phase de la cadence.*

III

La *cadence* est la formule harmonique par laquelle se manifeste l'*oscillation tonale ;* la cadence *suspensive* ou *demi-cadence*, allant de la *tonique* à une autre fonction, correspond à une *demi-oscillation ;* la cadence *conclusive* avec retour à la *tonique*, à une *oscillation entière.*

Réduite à sa forme la plus simple, une cadence complète est une simple affirmation tonale harmonique ; ainsi envisagée, elle participe encore, sans aucun doute, de l'immobilité tonale originelle. Mais cette

1. Ou le *sixième* (finale *ut*, dominante *mi*) ; ou même le *quatrième* avec bémol (finale *mi*, dominante *sol*, ou finale *si* dominante *ré*).

Tous ces renseignements techniques sur les modalités ecclésiastiques sont empruntés au savant ouvrage de M. Amédée Gastoué : *Cours théorique et pratique de Plain-Chant romain grégorien* (Bureau d'édition de la *Schola Cantorum*). Voir aussi les *Origines du Chant romain*, du même auteur.

affirmation, toute différente de l'ancienne affirmation mélodique, participe également du mouvement par l'aller et le retour, le va-et-vient, l'*oscillation*. Elle nous révèle donc un véritable état intermédiaire entre l'*immobilité*, qu'elle n'est déjà plus, et la *translation*, qu'elle n'est pas encore.

On peut affirmer que toute composition musicale harmonique, postérieure aux monodies et antérieure aux véritables modulations, est une émanation immédiate de la *cadence*. L'étude des principales formes apparues pendant cette période de l'histoire donne pleinement raison à cette assertion.

On sait, en effet, que, des premières polyphonies sacrées ou profanes, réduites elles-mêmes aux cadences les plus simples, sont issues respectivement : la *fugue*, d'une part, grande *cadence* harmonique, où chaque accord est représenté par une exposition intégrale du sujet dans une ou plusieurs parties, — la *suite*, de l'autre, véritable *cadence tonale* élémentaire, dont chaque morceau accomplit dans sa *première partie* une *demi-oscillation* allant de la *tonique* à la *dominante* (ou au *relatif*, en mode mineur), et dans sa *seconde partie*, une autre *demi-oscillation* revenant à la *tonique* [1].

C'est donc bien, en définitive, le principe de l'*oscillation cadentielle* qui régit toutes les formes musicales connues, depuis la *Bataille de Marignan* jusqu'aux premières *sonates*, à peine différentes de la forme *suite*, depuis Clément Janequin, Okeghem et Josquin Deprés, jusqu'aux prédécesseurs immédiats de Beethoven, en passant par Jean-Sébastien Bach, Haydn et Mozart.

Sans doute, chez ces derniers on voit apparaître de timides essais de *translation* modulante, dont l'*air de danse avec trio* contient peut-être la plus ancienne manifestation. Cette disposition, en effet, demeure conforme au système de la *cadence* oscillante, en raison de la répétition de l'air initial à la *tonique* après le *trio ;* mais lorsque celui-ci est *établi dans un autre ton*, même très voisin, il prend un caractère *translatif de tonalité* absolument indéniable.

Tant il est vrai que nulle démarcation formelle n'est possible *dans les faits :* ce dont il faudrait bien se garder d'inférer qu'une démarcation virtuelle *dans les idées* n'est pas toujours indispensable.

C'est donc bien par l'*oscillation* de la *cadence*, comparable à celle du pendule ou du battant de la cloche, que la tonalité révèle son aptitude à se mouvoir, en esquissant ses premiers pas, encore indécis comme ceux d'un enfant. On la verra bientôt s'enhardir progressivement par des excursions passagères, comme le navigateur audacieux qui se prépare en de brèves croisières à quelque immense expédition, vers des régions encore inexplorées.

Le *pouvoir harmonique* du *nombre* aura permis de fixer l'immuable *ligne de foi*, au cours de ces petites croisières cadentielles.

1. Voir le *Cours de Composition musicale* par Vincent d'Indy, Deuxième Livre, Première Partie, chapitres I et II.

Fort de cette *ligne de foi*, l'esquif tonal peut affronter dorénavant la haute mer mouvante et modulante, à travers laquelle la *vertu enharmonique* des *rapports* lui permettra d'atteindre tout un nouveau monde, naguère insoupçonné du musicien.

(*A suivre.*) AUGUSTE SÉRIEYX.

Nouvelles Musicales

LES DERNIÈRES OBSÈQUES DE CHARLES BORDES. — C'est le jeudi 20 janvier, à 9 heures, qu'ont eu lieu, à Vouvray, en Touraine, les obsèques définitives du corps de Charles Bordes, qui avait provisoirement été conservé à Montpellier.

Un service très simple a eu lieu à l'église paroissiale de Vouvray, d'où dépend La Roche-Corbon, lieu natal de Ch. Bordes. Le corps fut ensuite conduit au cimetière par MM. Poujaud, avocat à la Cour d'appel de Paris, Gervais, de Montpellier, André Hallays, Vavasseur, maire de Vouvray, Jouanneau, juge de paix à Vouvray, et Horace Hennion.

La Société littéraire et artistique de Touraine, dont Charles Bordes était membre d'honneur, avait joint l'offrande d'une belle couronne à celles, nombreuses, envoyées à leur directeur-fondateur par les Chanteurs de Saint-Gervais, les *Schola Cantorum* de Paris, Montpellier, Saint-Jean-de-Luz, le Quatuor Zimmer, la Fédération des Sociétés musicales, etc., etc.

Le paysage gris, d'une âpre mélancolie, faisait un cadre de seyante tristesse à cette ultime cérémonie où un cortège d'amis et admirateurs accompagnait une dernière fois les restes mortels de notre cher et regretté fondateur...

CHANTEURS DE SAINT-GERVAIS. — Les Chanteurs de Saint-Gervais, sous la direction de notre ami M. Léon Saint-Requier, qui a succédé à Bordes, ont exécuté le jour de Noël, à l'église Saint-Gervais, pour la grand'messe du jour, la *Missa brevis* de Palestrina; *O magnum mysterium*, de Vittoria ; *Hodie Christus natus est*, de Nanini, et tout le propre grégorien.

Les Chanteurs ont donné, le 17 janvier, un concert superbe au grand Théâtre royal d'Anvers, où, devant un public choisi et des plus nombreux, ils ont fait entendre :

1° *Sanctus* et *Benedictus* de la messe du Pape Marcel ; 2° deux répons de la Semaine Sainte (Vittoria) ; 3° *a*, Trope à sainte Cécile, *b*, *Alleluia* : *Salve Virgo* (succès étonnant rappels sur rappels !); 4° *Mignonne, allons voir si la rose; Au joly jeu de pousse-avant ;* 5° trois chansons populaires françaises (bissées) ; 6° *La Bataille de Marignan.*

Ce programme était entouré de musique d'orchestre. Sous la conduite de M. Mortelmans, chef d'orchestre très distingué de la Société des Nouveaux-Concerts d'Anvers, l'orchestre a exécuté avec précision, souplesse et beaucoup d'expression, une *ouverture* de Mendelssohn, *Le Printemps* de Glazounow, et la *Symphonie rhénane* de Schumann pour finir. C'est la Société des Nouveaux-Concerts d'Anvers qui avait engagé les Chanteurs de Saint-Gervais, grâce à l'initiative de M. Fester, son président, qui les reçut de la façon la plus aimable : à lui tous nos remerciements, ainsi qu'à notre confrère M. Mortelmans, chef d'orchestre.

Le lendemain, continuant la tradition des *Voyages de propagande*, chers à Bordes, les Chanteurs donnaient avec un grand succès *Esther*, de J.-B. Moreau, à la salle de la Société industrielle, à Lille.

Société Palestrina. — Avec la Société qu'il a fondée et qu'il dirige parallèlement avec les Chanteurs de Saint-Gervais, M. Saint-Requier vient de donner deux concerts des plus intéressants aux Concerts-Rouge, à Paris, avec le concours de Mme Lacoste, M. Gébelin et M. Joseph Bizet. Relevé, parmi les pièces du programme :

Noël, pour orgue, édition Al. Guilmant, Daquin ; *Le Messie*, air : « Il garde ses ouailles », Hændel ; Monodies grégoriennes pour la fête de Noël ; *Suite*, pour orgue, J.-K.-F. Fischer ; *Deux Noëls Wallons* (xvie siècle) ; *Rédemption*, Franck ; *Alleluia* du *Messie*, Hændel ; *Partita*, pour orgue. L. Krebs ; *Domine non secundum* (motet), César Franck ; *Passamezzo*, avec variations, pour orgue, Scheidt ; *Air* de *Josué*, Hændel ; *Loué sois-tu, Jésus-Christ*, H. Schütz ; *L'Harmonieux Forgeron*, pour orgue, Hændel ; *Choral final* de la cantate « Wachet auf », J.-Séb. Bach.

A partir du 15 février, tous les mardis de carême, à 4 heures, la Société Palestrina donnera, dans le même local, une série de *Concerts spirituels*, avec le concours de l'orchestre des Concerts-Rouge.

Société Hændel. — La Société a repris ses concerts mensuels ; le premier comprend le beau programme suivant :

1. *Ouverture de l'Oratorio : Les Pèlerins au Tombeau de notre Sauveur* (première audition en France), J.-A. Hasse (1699-1783) ; 2. *Chœur de l'opéra « Olimpiade »* (1756) (première audition en France), traduction de M. F. Raugel, J.-A. Hasse ; 3. *Concerto* pour orgue en *sol mineur*, M. Ch. Quef, G.-F. Hændel (1685-1759) ; 4. *a*) *Air de Kaleb et Chœur de Josué*, G.-F. Hændel ; *b*) *Prélude du 3e acte et Air du Sommeil de Sémélé*, traduction de Mme Henriette Fuchs, M. G. Jourde, G.-F. Hændel ; 5. *Chœur de Salomon*, traduction de M. F. Raugel, G.-F. Hændel ; 6. *Exauce-moi*, concert spirituel à 2 voix, Mlles Lucie Hamelle et Fanny Malnory, H. Schütz (1585-1672) ; 7. *Sonate* pour violon et piano, MM. Borrel et Tricon, W. Rust (1739-1796) ; 8. *Histoire de Jésus au Temple* (première audition en France), traduction de M. F. Raugel, H. Schütz ; soli, chœurs et orchestre ; Jésus : Mlle Malnory ; Marie : Mme Fouqué ; Joseph : M. Jourde. 9. *Cantate : Gott Hilf Mir*, traduction de Mme Henriette Fuchs, D. Buxtehude (1637-1707) ; soli, chœurs et orchestre ; Mlles L. Hamelle et F. Malnory, M. Jourde. Réalisation du continuo au piano et à l'orgue par M. Tricon. Orchestre et chœurs de la Société G.-F. Hændel, sous la direction de M. Félix Raugel.

Le prochain concert aura lieu le mercredi 16 mars, avee une sélection de la *Passion* de Hændel, l'audition intégrale des *Sept Paroles* de Schütz, etc.

Manécanterie des Petits Chanteurs. — M. Ch. Simon, avocat à la Cour d'appel, devant un public très nombreux et très sympathique, a prononcé une belle conférence sur *la Musique religieuse et l'Œuvre de la Manécanterie*, dans la grande salle de l'Institut catholique, le 19 janvier. Un très beau salut au Saint-Sacrement, avec chants grégoriens, œuvres de Vittoria, Palestrina et Bach, en l'église des Carmes, a suivi cette conférence.

La Manécanterie avait également organisé, pour le 2 février, (mais ce concert a dû être remis au 26, par suite des inondations,) un très beau concert au profit de sa colonie de vacances, avec le concours de M. V. d'Indy, Mlle Bl. Selva, MM. Tournemire et Enesco. Au programme : *Domine non sum dignus*, de Vittoria, *Alleluia* du jour de Noël, en chant grégorien, *Ave Maria* de Palestrina, Choral final de la *Passion selon saint Jean*, de Bach, Choral pour orgue de Franck, Fugue et concert pour deux pianos, et Sonate pour violon, de Bach.

— Mlles Pironnay et M. Landormy ont continué, avec un succès croissant, leurs belles auditions-conférences sur *les Grandes Epoques de la musique*. Les dernières furent consacrées à Schütz, Buxtehude et Kuhnau, Bach, Hændel, Haydn, Mozart ; aux trois suivantes, Beethoven.

Nantes. — Le mois de novembre passé est un peu loin : il n'est pas trop tard

cependant pour parler du beau triduum qui fut donné à la cathédrale pour les fêtes de Jeanne d'Arc, sous la direction de M. l'abbé Portier, maître de chapelle, et avec le concours de M. l'abbé Courtonne, organiste, ancien élève de la Schola. Des pièces très choisies ont été exécutées, soit par la Chorale de la cathédrale et le Grand Séminaire, soit par les groupements des œuvres et confréries. Nous relevons, parmi les chants : le cantique à Jeanne d'Arc, *Bienheureuse libératrice*, de M. l'abbé Courtonne ; *Je vous adore*, du P. Sandret ; l'ancienne hymne au Sacré-Cœur, *Cor dulce, Cor amabile*, de 1669 ; *Mon âme, ô Dieu*, du bienheureux de Montfort ; chœurs de cantates de Bach, etc. Le dernier jour, à la grand'messe pontificale, messe *Regina cœli*, à 4 voix d'hommes, de J. Kerle ; le soir, faux-bourdons de M. l'abbé Perruchot, cantate de M. de La Tombelle, *Te Deum* grégorien, etc.

Au grand orgue, M. l'abbé Courtonne a fait entendre diverses pièces de Bach : prélude en *la mineur*, prélude et fugue en *si bémol*, prélude et fugue en *ré mineur*, fugue en *mi mineur* ; allegro du premier concerto en *sol* de Hændel ; toccata et préludes de Dubois, Guilmant, Boëllmann, etc. [1].

Saint-Brieuc. — Grand succès pour la maîtrise de Saint-Michel et son zélé directeur, M. l'abbé Dutertre, qui se font les apôtres de la bonne musique en ce côté de la Bretagne. Ils ne reculent, ni les uns ni les autres, devant des *concerts de propagande*, et ont ainsi, cet hiver, au patronage de la rue de l'abbé Josselin, prêté leur concours pour une séance, où le répertoire ordinaire de ces sortes d'exécutions était tout étonné de se voir en partie remplacé par les pièces suivantes, qui soulevèrent un enthousiasme considérable :

1° *Cantate à sainte Cécile*, de La Tombelle ; 2° *Conférence sur la musique religieuse*, par M. l'abbé Dutertre, directeur de la maîtrise ; 3° *Cantate à Jeanne d'Arc*, de La Tombelle ; 4° *Prière à Jeanne d'Arc*, Gounod ; 5° *Projections*.

Quête au profit de l'œuvre de la maîtrise.

1° *Epithalame*, petit chœur *a cappella*, Blondet ; 2° *Allons, gay, gay, bergères*, rondeau, G. Costeley ; 3° *Cinématographe* ; 4° *Bataille de Marignan*, grande fantaisie à 4 voix, C. Jannequin ; 5° *Cinématographe*.

Bordeaux. — La fête de la Présentation de la sainte Vierge a été célébrée avec un grand éclat au Grand Séminaire. S. E. le cardinal Andrieu et plus de cent cinquante prêtres ont manifesté hautement leur impression de satisfaction pour les chants exécutés par les etudiants, sous la direction de M. l'abbé J. Dupont. A la messe : I. *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus*, de la petite messe *Ave verum corpus*, de A. Gastoué ; *Gloria*, édition Vaticane, II. *In festis solemnibus* ; *Credo*, 5e ton (des Anges) ; cantique no 1, du dernier recueil de Dom David et de l'abbé Brun ; *O Jesu, mi dulcissime*, Palestrina ; Choral, Bach ; *Magnificat*, mélodie des *Cantus mariales*, de D. Pothier ; *Tantum ergo* ; chœur final, *Alleluia*, Hændel.

Champvallon (Yonne). — Au village de Champvallon, agréablement situé aux environs de Joigny, notre érudit confrère, M. l'abbé Villetard, qui en est depuis peu curé, commence à réaliser d'excellentes choses. Et, pour célébrer Jeanne d'Arc, il n'a pas craint de faire appel à la Manécanterie de la Croix-de-Bois, qui, soit en musique polyphonique, soit en chant grégorien, a donné de beaux exemples à la population chrétienne de Champvallon et à la foule venue des pays environnants. Un programme élégamment disposé, avec une petite notice très courte et très claire sur chaque pièce et chaque maître, permettait aux assistants de suivre sans efforts.

Carentan (diocèse de Coutances). — A l'Ecole de théologie de Carentan, qui remplace l'ancien Grand Séminaire de Coutances, M. l'abbé Nolais commence à

1. Nous relevons dans les dates données au programme une petite méprise. Le cantique *Mon âme, ô Dieu*, n'est pas de « Denizot, XVIIe siècle », mais les paroles en ont été écrites, au XVIIe siècle, par le bienheureux de Montfort, et la mélodie sur laquelle on les chante est celle d'un Noël de Denisot (auteur des paroles), dont la musique est d'un compositeur inconnu (1555), mais qui pourrait bien être Costeley ou Mauduit. De même, le *Credo* 3 de l'édition Vaticane n'est pas du XVIIe siècle, mais du XVe siècle, et est donné par les mêmes documents que le *Credo* 4.

faire goûter le chant grégorien, qui enthousiasme la communauté. Jusqu'ici, on n'y connaissait guère que les *Variæ preces*, et encore en de rares occasions. La plupart du temps le chant corrompu encore en usage dans le diocèse était tant bien que mal exécuté. Maintenant, *plusieurs classes* par semaine sont *exclusivement* réservées à l'étude du chant grégorien. Mgr l'Evêque de Coutances et les prêtres qui l'accompagnaient, à l'une des dernières solennités, n'ont pas ménagé leurs éloges, et se sont montrés ravis de l'exécution des pièces du Graduel vatican, des *Variæ preces* et des *Cantus mariales* de Dom Pothier.

Nîmes (Petit Séminaire). — Vigoureusement lancée, il y a plusieurs années déjà, par M. l'abbé Soulié, dans l'interprétation du plain-chant grégorien et de la vraie musique d'église, la Schola de l'Institut Saint-Félix (Petit Séminaire) continue, à la satisfaction très sincère et des jeunes exécutants et de leur auditoire, à s'inspirer, dans tous ses offices, des directions du *Motu proprio*. Remarquons, au programme de Noël : *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, de la messe des Anges ; *Sanctus* et *Benedictus* de la messe *O quam gloriosum*, de Vittoria ; *Dixit Dominus*, de Carolus Andreas ; *Ave Maria*, de Foschini, exécutés *a cappella* ; *Ave verum* et *Tantum ergo* sur des chorals de Bach ; *Cœur de Jésus Enfant*, d'Alexandre Guilmant.

De même, au Grand Séminaire, M. l'abbé Vigouroux obtient les meilleurs résultats. Depuis la fête de l'Immaculée Conception, on se sert exclusivement du Graduel vatican ; on y était préparé, depuis une quinzaine d'années, par les *Variæ preces*, puis, dès son apparition, par le *Kyriale* vatican, immédiatement adopté. Le succès a *dépassé de beaucoup* les espérances. Le public qui a entendu les séminaristes, le jour des premières messes et le jour de Noël, a unanimement exprimé son admiration pour ces mélodies si religieuses. Quant aux étudiants, ils s'y portent avec entrain. Les exercices de solfège et les exécutions musicales en honneur dans la maison les ont d'ailleurs admirablement préparés à rendre les mélodies grégoriennes.

Marseille. — Le *Secrétariat social des Alpes et de Provence* a eu l'excellente idée d'organiser un *concours populaire de chants religieux* pour les patronages, maîtrises, groupements divers. Dès les premières annonces, ce concours a eu beaucoup de succès, et les adhésions sont venues de tous côtés. On ne peut qu'espérer beaucoup de semblable initiative. Contrairement à ce qui avait été primitivement annoncé, aucune édition ne sera imposée aux concurrents : chaque groupe participant au concours sera libre de choisir celle qui lui conviendra le mieux.

Nous émettons seulement de fortes réserves sur des « principes » distribués aux concurrents, et où on leur parle de questions bonnes à embrouiller la pratique. Que viennent faire, dans un programme de chant populaire, des règles sur l'intensité rythmique, les rythmes thétiques forts, rythmes thétiques faibles, ictus, et autres ? Tout cela est matière à querelles de savants ; de grâce, ne l'introduisons pas dans le domaine pratique. Parties accentuées et non accentuées, c'est là tout le secret de l'exécution grégorienne. Nous regrettons également, et nous protestons contre ce qui paraît être une règle imposée aux concurrents au sujet de l'accompagnement : on y lit que, s'il faut changer les accords, « il faut le faire à la thésis ». Pourquoi ? Il n'est aucun musicien, à commencer par M. V. d'Indy, qui puisse admettre une telle pratique, absolument antirythmique.

Saint-Etienne. — Mlle Jeanne Ferrier, avec l'aide d'un certain nombre de dames et demoiselles de la société stéphanoise, a fondé une *schola* de dames, qui a déjà fait goûter et apprécier le chant grégorien et la bonne musique religieuse. Pour la fête de l'Immaculée Conception, en laquelle la jeune *schola* a fait ses débuts, elle a fait entendre, sous la direction de Mlle Ferrier, plusieurs pièces grégoriennes, avec la messe à trois voix de Lotti, *a cappella*, et l'*Adoramus te* et le *Tantum* à deux voix de M. Gastoué. Le succès a été grand, même pour la prononciation en *ou*, qui n'a pas été sans susciter maints étonnements. Mais Saint-Etienne s'y est déjà accoutumé. Bonne chance à la nouvelle *schola*, qui se délasse en étudiant les charmantes *Chansons de mon pays*, publiées par MM. Guichard et Grospierre.

**

Besançon. — Les *Chanteurs de Saint-Pierre*, avec le concours de l'excellent orchestre du Grand-Théâtre, viennent de donner une remarquable exécution du *Messie*, de Hændel, avec la *version originale*, première audition en France. Ce succès est dû à l'initiative éclairée de M. Forien, avocat, président des Chanteurs, qui a fait appel à notre ami et collaborateur M. F. Raugel, Directeur de la Société Hændel, ravi d'une telle idée.

Le *succès*, nous écrit-on de Besançon, a été *énorme*. Les Chanteurs et l'orchestre se sont très vaillamment comportés : les solistes furent Mlle Forien, Mme Philipp, M. Plamondon, M. Mary (des Concerts Colonne). Depuis l'accueil fait à cette remarquable audition, il a été décidé de la répéter le 1er mars, au Kursaal.

ITALIE

Le Congres de Pise. — Nous ne reviendrons pas sur les détails déjà donnés dans la Revue à propos de la préparation de ce congrès. La belle réussite est due avant tout à l'énergie et à l'esprit d'organisation du P. Athanase, carme déchaussé, soutenu résolument par S. E. le cardinal archevêque de Pise, Mgr Maffi. La partie « cécilienne » du congrès se réduisit à peu de chose, vu l'état actuel de désorganisation de la société, dont le bureau fut renouvelé par suite de la démission du Rme P. Amelli, devenu abbé de Florence. Nous n'insisterons pas sur les détails de l'horaire et de l'organisation, ni sur les programmes des auditions (très intéressant concert d'orgue) et des messes solennelles, où le chant grégorien et la bonne polyphonie furent exécutés d'une façon fort satisfaisante, sinon toujours absolument idéale, par des séminaristes et des enfants de plusieurs *Scholae puerorum*. La participation de la masse des assistants au chant du *Veni creator*, du *Te Deum*, de la Messe dite des Anges produisit un résultat merveilleux, et cette réussite fut pour tous un grand motif d'encouragement et de confiance ; les mélodies de la messe de *Requiem*, — directeur du chant, le P. Athanase, — furent particulièrement bien interprétées. Malheureusement, en un sens du moins, le programme comportait l'audition répétée d'un bel oratorio du maestro Bagnoli, intitulé *Saint Ranieri* ; et ce hors-d'œuvre fort apprécié des congressistes, qui firent une ovation, absorba une partie des efforts qui auraient pu s'appliquer au chant liturgique [1].

De remarquables rapports furent présentés, et les discussions parfois fort animées se maintinrent toujours, sous la direction du P. Athanase, dans les bornes d'une vraie utilité.

Le R. P. *Paul Ferretti*, abbé de Torrechiara (Parme), traitant de « l'action des séminaires dans la réforme du chant grégorien », propose et fait accepter une réglementation rigoureuse des cours de chant, avec un horaire fixe, un programme unique et bien déterminé, et l'obigation pour les clercs de passer un examen satisfaisant s'ils veulent être admis aux ordres sacrés. Le R. P. *Athanase* fait observer à ce propos, aux applaudissements de l'auditoire, que *le prêtre, avant de parler théologie et philosophie, doit savoir prier, et que la première, la plus belle prière, c'est le chant liturgique*, celui dont le Saint Père veut la restauration.

Le R. P. *Ambroise Amelli*, abbé de Florence, insiste sur la participation du peuple au chant liturgique. Il rappelle l'impression produite par les 40.000 pèlerins français chantant le *Credo* à Saint-Pierre de Rome, impression partagée par le Souverain Pontife, qui exprima aux évêques sa satisfaction, en souhaitant que pareil usage se répandît dans toutes les églises.

Très remarquée aussi la manière dont M. *R. Casimiri*, maître de chapelle de la

1. S. Ranieri est le patron principal de la ville de Pise. Le jeune compositeur, chrétien solide et pratiquant, a traité son sujet avec une maîtrise surprenante. La vie du saint ayant eu trois phases : licence, pénitence, sainteté, le compositeur s'est permis pour la première toutes les « licences » du chromatisme ; dans la seconde, le chromatisme se purifie, pour aboutir dans la troisième au pur diatonisme. Les chœurs de style palestrinien, en grande partie inspirés de thèmes grégoriens, soulevèrent un véritable enthousiasme.

cathédrale de Verceil, traite du chant des *cappelle* (à peu près nos maîtrises), des maîtres de chapelle et des chantres. Parmi les propositions qu'il soumet à l'assemblée, signalons celle que les parties variables de la messe soient toujours exécutées en grégorien, sauf à chanter en musique, aux grandes occasions, les seuls graduels et offertoires ; et celle que l'on abandonne, dès que le nombre des chanteurs le permettra, le détestable usage de faire alterner l'orgue avec le chant dans les *Kyrie*, *Gloria*, etc.

Le R. P. *J. Ricci*, Vallombrosain, parle avec grande compétence et décision des conditions que doit réunir un orgue pour être vraiment liturgique, pour permettre de bien accompagner le chant et d'exécuter la bonne musique d'orgue.

Le P. *Athanase*, promoteur du congrès toscan, expose et commente un programme complet d'enseignement du chant, de la musique figurée et de la musique d'orgue, programme approuvé par l'immense majorité des congressistes. L'espace nous manque pour en donner le détail.

Sans doute les propositions formulées par le congrès ne seront pas réalisées du jour au lendemain. Mais quand on songe que tout l'épiscopat toscan donna son adhésion au fait et à l'objet de ces réunions, et que la plupart des évêques y assistèrent en personne, il est difficile de ne pas admettre que ces journées mémorables feront époque dans l'histoire de la restauration grégorienne en Toscane et en Italie. Citons, pour finir, et comme indice de l'esprit qui anime les pasteurs, ces paroles de S. E. le cardinal Maffi, répondant à certaine allusion sur le rôle des évêques : « Sans doute, les évêques ne seront pas toujours musiciens, mais ils sauront chercher de l'aide auprès des gens compétents ; nous ne sommes pas non plus architectes, et pourtant nous avons parmi nos cathédrales de vrais joyaux d'art ; nous ne sommes pas peintres, et cependant nous avons des tableaux qui sont l'honneur et l'illustration de l'Italie entière. » Et l'archevêque ajouta qu'un comité de plusieurs évêques était dès maintenant institué pour la mise en pratique des délibérations du congrès.

Nous apprenons, avant de mettre en pages, que ce comité s'est mis à l'œuvre sans retard et que la promulgation de ses décisions est imminente.

CANADA

Chicoutimi (Province de Québec). — A l'Eglise du Sacré-Cœur, appartenant aux Révérends Pères Eudistes, les fêtes de Noël ont été remarquables. La jeune chorale grégorienne, sous la direction du P. G. Louër, qui l'a fondée il y a cinq ans, a vraiment étonné plus d'un auditeur. Je me hâte de dire que ce qui a été remarqué fut surtout le caractère de piété et de grandeur du plain-chant. L'introït *Dominus dixit* fit vite oublier le Noël d'Adam : cet introït, chanté, comme du reste tout l'office, dans l'édition Vaticane, par un groupe de 70 hommes et enfants, fut très impressionnant. Le *Kyrie* et le *Gloria* de la Messe *Magnae Deus potentiae*, le *Sanctus* des Anges et l'*Agnus Dei* nº VI. C'était un peu hardi pour cette jeune chorale, mais le directeur a tant de patience et les choristes une telle bonne volonté que tout a réussi au gré de tous ; l'ancien invitatoire *Christus natus est nobis*, avec les strophes *Adeste*, etc., fut également donné avec l'entrain qui lui convient. L'introït *Puer natus est* respire une sainte joie qu'on a ressentie en écoutant cette mélodie caractéristique ; on peut en dire autant de l'*Alleluia* particulier au temps de Noël. Les cantiques français étaient bien nuancés, et j'ai admiré au milieu des autres le noël ancien : « Bergers, écoutez l'angélique musique... », modulé par six ou huit sopranos bien choisis. Le directeur a imposé à ses chanteurs la prononciation purement romaine du latin qui n'est guère usitée dans la province ecclésiastique de Québec ; et qu'est-il arrivé ? C'est que les membres de la chorale ne peuvent plus supporter la prononciation dite « française ».

Ils suivent la bonne voie et méritent les félicitations et les encouragements de tous les gens de goût.



L'Oratorio et la Cantate

(*Suite et fin.*)

Avec Berlioz, dans *l'Enfance du Christ*[1], et Félicien David, dans ses œuvres profanes, la musique pittoresque, évocatrice d'images, allait maintenant s'étendre.

C'est *Ruth*, c'est *Rébecca*, de César Franck ; ce serait ses *Béatitudes*, si le sujet, plus métaphysique que les précédents, s'y prêtait davantage ; ce sera *le Paradis Perdu*, de Théodore Dubois, dont le Prélude, exprimant le pré-paradis terrestre, est dans la filiation d'Haydn comme grandeur d'inspiration ; ce seront ses *Sept Paroles*, dont la première

1. Un musicologue, érudit et soigneux, m'a adressé deux observations au sujet du paragraphe concernant l'*Enfance du Christ*. Il paraît que ce fut seulement l'épisode de l'*Adieu des bergers*, dans la Fuite en Egypte, qui fut joué à la salle Sainte-Cécile le 12 novembre 1850. Plus tard, cet épisode figura dans la seconde partie de l'Enfance du Christ, jouée pour la première fois le 12 décembre 1854. C'est de cette exécution que je parlais. La genèse de cet ouvrage eût donc été la même que celle de la Damnation, dont quelques morceaux parurent, longtemps avant le reste, sous le titre : Episodes de la vie de Faust, — ou quelque chose d'approchant. Un des exemplaires, ultra rares, se trouvait dans le fonds Richault avec un manuscrit, peu intéressant du reste, mais curieux, signé : l'Abbé Charles Gounod !

La seconde observation est au sujet de l'air d'Hérode et de son *do* bécarre. Je reconnais que j'ai commis une double erreur, mais il me sera pardonné en faveur de ce que la seconde erreur s'appliquait à la Fuite en Egypte et ne constitue en fait qu'une erreur de pagination.

Donc, l'air d'Hérode est en *sol* mineur, et si son *fa* est bécarre, il ne fut pas attribué à Pierre Ducré.

Par contre, le prélude de la Fuite en Egypte en *fa* dièse mineur présente, à la deuxième mesure (page 104 de la partition d'orchestre), l'annotation — *mi* bécarre et non dièse — que j'attribuais à tort au songe d'Hérode. C'est ce passage avec clarinettes et cor anglais dont l'archaïsme apparent, délicieux autant que romantique, fut accepté sans broncher, par toute la critique, comme étant du XVIIe siècle pur !!!

Néanmoins, l'air d'Hérode a continué à taquiner, même encore, la plupart des chanteurs. Il est en *sol* mineur avec *la* bémol et *fa* bécarre, c'est-à-dire une espèce de 3e ton transposé. Alors les chanteurs lui assignent la tonique *ut* et la broderie *sol fa* ♮ *sol* devient, dans leur esprit, celle des 5e et 4e degrés. Or on sait, de par l'éducation italienne d'une mauvaise époque, le mal qu'on éprouve à obtenir un véritable ton, entier, sur cette broderie.

Mauvais goût, ignorance, ou loi du minimum d'effort, peu importe : la cause, le fait persiste, et les compositeurs de salon, italiens, se chargent de le perpétuer.

audition à Sainte-Clotilde fut une révélation. Ce sera *la Lyre et la Harpe* et l'éclatant *Déluge* de Saint-Saëns, sur lequel nous reviendrons.

Toutes ces œuvres sont des oratorios, non plus comme celui dont Mendelssohn, en Allemagne, avait gardé la tradition, mais de vastes compositions, sur des sujets religieux, empruntant au théâtre son outillage instrumental, mais s'arrêtant judicieusement dans son emploi à tout ce qui pourrait rappeler l'éclairage par la rampe.

Puis, ce fut Gounod, qui, après avoir été le novateur que l'on sait, ou plutôt qu'on a oublié de savoir, devint éperdument l'apôtre des formes anciennes, et composait un oratorio : *Rédemption*, en voulant s'inspirer des grands modèles du XVIII[e] siècle. Mais, malgré lui, Faust et Roméo, Marguerite et Juliette continuaient à chanter dans son âme. Fut-ce un bien, fut-ce un mal, qu'importe. Il en est résulté *Rédemption*, qui est superbe, et *Mors et Vita*, qui est admirable et durera certainement bien longtemps après que ses œuvres théâtrales auront terminé leur carrière glorieuse sous l'action fatale et désagrégeante du temps !

La musique religieuse de Gounod, messes ou motets destinés à l'office, peut évidemment supporter la critique d'être d'un mysticisme exalté et sensuel en désaccord avec l'austérité du temple, quoique à vrai dire, parmi ses détracteurs, et malgré la justesse fréquente de leurs critiques, plusieurs n'ont pas discerné que le temple catholique a, par essence et par origine, des besoins visuels et mystiques ignorés de l'oratorio protestant. Mais il ne faudrait pas, en généralisant cette critique, oublier que Gounod fut le premier, et le seul, à réagir contre ces compositions tumultueuses, puérilement expressives, ou désordonnément bruyantes, qui, sous le nom de messes, faisaient de la tribune d'une maîtrise un tréteau de théâtre, et du pire !

De plus, il faut savoir qu'il fut longtemps le premier, et le seul, à étudier et honorer Bach autrement qu'à travers la pédagogie, et si, aujourd'hui, on ne critique plus un organiste qui joue du Bach (ce qui fut textuellement reproché à Saint-Saëns quand il était à la Madeleine), si le *Clavecin bien tempéré* est aujourd'hui sur tous les pupitres de piano, c'est dû, en grande partie, à l'instigation de l'auteur de *Faust*, qui prêchait cet évangile à une époque où beaucoup de ceux qui le commentent aujourd'hui ne le connaissaient ni ne désiraient le connaître.

De plus, si le choral pour orgue n'est plus, jalousement, une forme de chant protestataire de l'Église réformée, s'il a franchi le seuil des temples catholiques, s'il est devenu, sous l'inspiration de Franck et de tant d'autres, un système thématique des plus féconds, il faut se rappeler que Gounod, vers 1860, fit paraître le premier un recueil de chorals choisis dans Bach, analysés et déduits de la façon la plus savante et la plus élevée, qui devint le bréviaire de toute une génération.

Il est intéressant de rappeler que ce fut Mendelssohn, de passage à Rome, alors que Gounod était pensionnaire à la villa Médicis, qui l'initia aux splendeurs du choral. Et ce n'est pas le moindre titre de gloire pour Mendelssohn que d'avoir été le premier, au XIX[e] siècle, à

reprendre en la rénovant cette forme et cette utilisation de thème complètement délaissées par ses devanciers. On n'en trouve pas trace chez Haydn, à peine chez Beethoven, pas plus que chez la plupart des auteurs de la fin du xviii[e] siècle.

On aurait donc tort de formuler, à l'excès, d'après des clichés, la critique facile de la musique religieuse chez Gounod, surtout si l'on considère qu'il termina sa carrière en écrivant une messe *a cappella* exécutée à Reims sous le vocable de Jeanne d'Arc, sorte de testament à l'encontre de ses œuvres antérieures, et leur donnait une conclusion en exigeant, pour son service funèbre, le *Requiem* en plain-chant, à l'exclusion de toute autre musique.

On lui donna cette posthume satisfaction dans l'église de la Madeleine, au grand désappointement de nombreux « amateurs » s'attendant à voir défiler tout l'orchestre de l'Opéra, sans les danseuses, malheureusement ! et à entendre une fois de plus le fameux *Ave Maria* ! A la sortie, Saint-Saëns, qui était à l'orgue, joua magistralement, sans la paraphraser, une des plus belles inspirations de *Mors et Vita.*

Gounod fut donc, à notre avis, le bon laboureur qui défricha le terrain embroussaillé par toutes les ronces de l'art vulgaire découlant du style italien, et le rendit propre à recevoir la semence jetée par le *Motu proprio*, graine qui n'eût certainement pas germé à une époque antérieure comme elle le fait aujourd'hui. Nous pourrions presque citer aussi, de même que nous l'avons fait pour *Joseph* de Mehul, *Samson et Dalila*, opéra puisqu'il est joué au théâtre, mais dont le I[er] et le III[e] acte sont du domaine de l'oratorio pur. C'est le second qui a le plus entraîné le public ; avec raison, malgré tout, car lorsqu'on est à l'Opéra, on est là d'abord pour y faire du théâtre, ce dont quelques-uns paraissent douter... Mais quand on aura bien entendu Dalila chanter éperdument : « Ah ! réponds à ma tendresse » ; quand tous les contraltos se seront épuisés à ravir les amateurs de voix graves, prises jusque dans les talons, les deux actes bibliques de *Samson* et l'admirable tableau de la meule resteront comme une des plus belles illustrations musicales de l'histoire sainte.

Parmi les morts et parmi les plus illustres vivants, deux noms restent à citer : Liszt et Massenet.

Mais c'est à dessein que nous les faisons figurer en dehors de cette chronologie, car leurs œuvres ne sont ni la conséquence ni le point de départ d'une école.

Liszt, qui prétendit parfois, non sans raison, être capable de tenir sous ses dix griffes de pianiste phénoménal, toute la philosophie, toute la littérature, toute la poésie, l'art entier, écrivit des messes, des oratorios, des motets, des paraphrases instrumentales d'une élévation incontestable, d'une technique sûre et originale, mais à travers la lentille démesurément grossissante d'un Moi sur-majuscule et d'un orgueil sans précédent. La composition, chez lui, était énorme, démesurée, et toujours conçue par un cerveau de virtuose à travers la forêt de sa chevelure broussailleuse, accoutumé et certain de conquérir son public rien

qu'en se montrant lui-même, et le mettant en extase par une seule note frappée d'un doigt prophétique sur le clavier soumis, mais avec quel geste ! quel œil ! quel cheveu [1] ! Dans sa messe de Gran, il semble que c'est son évangile musical, à lui Liszt, qu'il a voulu présenter faisant face au véritable [2]. Dans ses oratorios il semble que tous les Pères de l'Église sont là, en aréopage. L'immensité et l'audace de son vol planant étaient telles que dans deux simples morceaux de piano, il commente, illustre, déduit, et prétend symboliser l'existence et l'œuvre de deux saints. On pourrait presque les citer comme des oratorios sans texte. Il paraît que, pour les jouer, il se faisait entourer de plusieurs caisses de piano ouvertes dont l'office était de résonner à l'unisson du sien !

C'était le dompteur au milieu des fauves !

Mais toutes ces œuvres, pour sublimement orgueilleuses qu'elles soient, procèdent d'un cerveau dont la force géniale est indiscutable, si l'on adapte le mot génie à l'unique faculté d'invention, indépendamment de la valeur de forme et de déduction qui seule peut créer une école.

Pour Massenet, c'est autre chose. Si jamais fut un initiateur entraînant, une originalité captivante, telle qu'il ne puisse pas écrire quatre mesures après lesquelles sa signature serait nécessaire pour lui en attribuer la paternité, c'est bien lui. Et avec ce don merveilleux, quelle habileté, quelle souplesse, quelle intelligence et quel esprit ! Mais l'objectif constant du théâtre l'a empêché, hors du feu de la rampe, de modifier son style, sa mentalité, tout son être. Partout il est Massenet, ce qui déjà est assez glorieux, mais Massenet pensant, voyant, sentant par et pour le théâtre.

Aussi les deux pages qu'on pourrait appeler religieuses dans son œuvre, *Ève* et *Marie-Magdeleine*, admirables d'inspiration, de couleur

1. Sa poitrine disparaissait sous une constellation d'ordres de tous les pays d'Europe, jusqu'à un sabre d'honneur qu'il passait en bandoulière pour s'asseoir au clavier. Ce fut lui qui, le premier, fit des tournées avec un piano à queue, espèce alors presque inconnue dans bien des villes ; et l'auditoire était, dès le début, surexcité par l'aspect d'un instrument pesant quatre cents kilos, au temps des diligences, devant lequel se présentait un général hongrois ! Ce fut le bluff de cette époque où l'on faisait personnellement sa réclame. Aujourd'hui la publicité a changé, sauf pour quelques violonistes Absalons. C'est l'impresario qui s'en charge, et il est loisible au virtuose de garder les allures simples d'une individualité bon enfant.

2. Cette exécution de la messe de Gran, à Saint-Eustache, fut étonnante. Liszt arriva par la grande porte, attendu par le clergé et les suisses et fit une entrée épiscopale ! Après toutes ses croix, ses plaques, ses cordons et ses sabres, il n'avait rien trouvé de mieux, pour étonner encore, que de revêtir une soutane, ayant, à cette fin, reçu les ordres mineurs. Et, traversant l'assistance, il esquissait de la main, de cette main qui fit tant de gammes en tierces, des gestes discrets, qui, pour un peu, eussent été une bénédiction. Devant lui, un enfant de chœur portait la partition monumentale, sur papier de format inconnu !

Puis il alla s'asseoir sur un trône, et, de cette *cathedra*, il présida l'exécution de sa messe dirigée par Deldevez. Ce spectacle inoubliable, nous l'avons vu. Et tout cela était si sincère que personne, sur le moment, ne s'est senti ridicule. Mais le lendemain, on en a souri ! et le surlendemain le parisianisme gouailleur reprenait ses droits !

et de charme, veulent être des oratorios, mais sont des partitions échappées du théâtre et n'ayant pas oublié où se trouve l'entrée des artistes. Du reste, saint Jean, dans *Hérodiade*, n'a pas pu se décider à en sortir !

Certes, l'audition de ces ouvrages vous captive au dernier point ; c'est vibrant, exalté, chatoyant et décoratif ; mais on ne peut s'empêcher de trouver qu'Ève est bien parisienne et que Marie-Madeleine est faiblement calmée pour une pécheresse convertie.

La sensualité, confinant à la neurasthénie moderne, qui se dégage de ces œuvres, tout enveloppantes qu'elles soient, donne l'impression que ces personnages bibliques sont plus près de la mythologie que des deux Testaments, que leur séjour est dans l'Olympe plutôt qu'au Paradis.

Le succès dont elles jouissent, complètement légitime quant à la valeur musicale, de premier ordre comme tout ce qui sort de cette plume, est dû aussi au public, auquel ne déplaît pas de faire de la religiosité mondaine, et d'aller, sous prétexte d'ascétisme, écouter, la semaine sainte, des ouvrages lui donnant du théâtre, tout en n'étant pas qualifiés « spectacle ».

Si donc l'on fait discrètement le procès de paganisme à l'oratorio de Massenet, c'est le public, en fait, qui devrait bien plus en supporter la critique. Des esprits chagrins diront : Il a tort d'y condescendre. C'est facile à dire ; mais pour conseiller à un compositeur, tout de charme, d'élégance et d'amoureuse sensualité, de devenir, par volonté, austère, dogmatique et théologien, autant demander à une jolie femme de n'être pas coquette, dans le sens le plus courtois et bienséant du mot.

Un jour pourtant Massenet, dans un de ses plus complets chefs-d'œuvre, à notre avis, a donné, de la façon la plus exquise et émotionnante, l'impression du mysticisme monacal, c'est dans le *Jongleur de Notre-Dame*. Il n'est pas possible d'exprimer d'une manière plus délicieuse le calme attirant du cloître ni la manifestation de la foi naïve jusqu'au sacrifice. Mais c'est encore du théâtre, et du meilleur et de l'excellent ; et si cette œuvre est à ce point idéale, c'est peut-être parce qu'il n'y a pas de rôle féminin. Manon, pénétrant dans ce doux monastère, en eût vite fait une abbaye de Thélème !

De tous les compositeurs cités jusqu'ici, à part ceux de la première époque, aucun ne s'est livré exclusivement à la forme de l'oratorio.

Ils cultivèrent également la composition théâtrale, ou symphonique, ou plus intime, comme la musique de chambre ou celle de clavecin.

Bach utilisa toutes les formes connues en son temps, sauf pourtant le théâtre, lequel occupe une grande place dans l'œuvre de son rival Hændel. Il faut arriver jusqu'à nos jours pour retrouver des compositeurs n'écrivant, comme les primitifs, que de la musique sacrée. Trois noms figurent en première ligne, le père Hartmann, Don Lorenzo Perosi et Edgar Tinel, par ordre alphabétique.

Chacun symbolise le génie de sa race. Perosi est Italien, Hartmann Hongrois, Tinel est Flamand. Si ce dernier a rénové l'art religieux en Belgique, il s'adonna néanmoins, en débutant, à la composition sym-

phonique, tandis que les deux autres n'ont jamais écrit autre chose que des messes ou des oratorios, ainsi que les maîtres contrapointistes du xvie siècle. Il est vrai qu'ils sont prêtres l'un et l'autre. Perosi est abbé, et Hartmann est franciscain. Perosi est le plus jeune des trois, et aussi celui dont le nom eut le plus d'expansion ; c'est par lui que nous finirons.

Edgar Tinel est le musicien flamand par excellence. Le caractère religieux de son œuvre est bien celui du pays qui montre dans ses musées et cathédrales l'*Agneau* de Van Eyck, la *Mise au tombeau* de Quentin Metzys et la *Châsse* de Memling. Comme ces peintres primitifs qui accouplaient sur leurs toiles l'invention mystique avec la représentation rigoureuse de la vie qui les entourait, Tinel associe, dans ses oratorios, les légendes flamandes, naïves et populaires, à la trame religieuse de son sujet, obtenant ce mélange, toujours si attirant, de métaphysique expressive et de localisme, sans, pour cela, se servir des moyens convenus du théâtre et du décor pittoresque.

Les principales œuvres de Tinel sont *Franciscus* et *Sainte Godelieve*. Ce sont des oratorios de toute beauté, rappelant les grands classiques par la sérénité religieuse de leur inspiration, et, en même temps, s'affranchissant des entraves pédagogiques et ne renonçant à aucun système, aucun moyen, aucun procédé contemporains.

On peut dire de Tinel qu'il écrit dans le style que les grands maîtres emploieraient si, renaissant de nos jours, ils pliaient leur génie aux utilisations modernes qu'ils ne pouvaient concevoir de leur temps.

Chez le père Hartmann, la plume est plus austère et plus traditionaliste. Ses compositions, fortement empreintes de cette musicalité hongroise, brillante, énergique et originale dont le prototype, l'exemple, le prophète, fut Liszt, n'eurent pas recours à l'adjonction pittoresque d'aucune légende locale. En cela les œuvres du père Hartmann s'adressent, moins que celles de Tinel, au sentiment populaire et national d'une contrée. Elles sont de tous les pays. Les idées, la facture et le style en sont très particulièrement intéressants, les développements extrêmement ingénieux et l'orchestration en est admirablement adroite, surtout comme connaissance du quatuor à cordes, avec une richesse prime-sautière de timbres et une utilisation de l'harmonie des plus remarquables.

Chez Perosi, c'est le don, poussé au miracle, de la sonorité, de la belle et instinctive ordonnance des voix et des instruments, qui fait rendre à une exécution tout son maximum possible d'effet. En cela il possède, à un suprême degré, le génie italien prime-sautier, coloré, allant droit au point saillant, mais de façon si franche et si spontanée qu'il en résulte une beauté impressionnante au premier titre.

C'est l'art religieux dans sa plus complète acception pour le pays du soleil, sous le ciel de Veronèse et du Titien !

Tout jeune encore, (il est à peine âgé de trente ans), ses œuvres sont connues dans les deux mondes et légitimement appréciées. Elles suffiraient déjà à la gloire d'un artiste, mais la plume de Perosi est trop alerte et fébrile pour s'arrêter lorsqu'elle peut encore ajouter, à l'œuvre

déjà réputée, d'autres pages destinées à la grandir encore et la faire parvenir à l'apogée.

Mais ce qu'il y a de plus particulier chez Mgr Lorenzo, c'est son absolue manifestation d'art italien du XIXe siècle dans une forme de composition qui semblerait tout d'abord devoir, par principe, s'y soustraire.

Il est vrai que, par l'utilisation extrêmement habile de la mélodie grégorienne et de ses tonalités, il en a fait un art qui, tout italien qu'il soit, devient sous sa plume éminemment religieux.

L'art italien prête, en effet, essentiellement à la musique de théâtre dont Verdi fut le maître applaudi et justement honoré. Il semble que cet art doive être mal à l'aise pour se plier à l'expression de l'austérité religieuse. Or par une contradiction qui pourrait être fertile en déductions, alors que beaucoup d'Italiens, compositeurs pour le théâtre, se mettaient à renoncer à leurs qualités instinctives pour chercher à s'incorporer, sans y parvenir, celles de la nébuleuse Allemagne, c'est à ce moment que Perosi, affirmatif et fier de sa race, produit du magnifique art religieux en ne demandant qu'à l'Italie de lui fournir son inspiration.

Et l'œuvre de Perosi aura peut-être cette influence, heureuse, de faire comprendre à ses compatriotes, quelle que soit la branche d'art cultivée par eux, qu'ils ont tout à perdre à douter d'eux-mêmes, et à chercher dans les productions septentrionales, si sublimes qu'elles puissent être, un idéal illusoire où se noie leur génie.

C'est le soleil qui fond les brumes, et les vapeurs incertaines, toutes irisées ou chatoyantes qu'elles soient, n'arrivent, quand il s'égare parmi elles, qu'à fausser son éclat.

Nous avons promis, non de remonter au déluge, mais de revenir à celui de Saint-Saëns, et nous tenons notre promesse.

La forme n'en est pas celle des grands oratorios. Le *Déluge* est plus près de la symphonie dramatique que de cette prière collective hors du temple définie par nous plus haut. C'est une magistrale fresque musicale illustrant la Genèse. Il y a, dans cette œuvre immense, des trouvailles d'invention devant lesquelles bien d'autres, même les ayant pressenties, eussent reculé devant la difficulté matérielle de la réalisation.

Par exemple, ce parti pris d'écrire toute la première partie, avant le cataclysme, rien qu'avec les instruments à cordes, sans pour cela renoncer à aucune polyphonie orchestrale, par une utilisation étonnamment adroite d'archets solos faisant les tenues. C'est à ce point parfait qu'on ne s'en aperçoit pas toujours à la première audition.

Mais dès le début de la partie suivante, à la première attaque des cuivres, quel effet et quelle sonorité ! C'est d'une profonde philosophie d'art que d'avoir voulu représenter par là le calme et la pureté du monde antédiluvien.

Puis, pour exprimer le déluge lui-même, combien, et non des moindres, auraient déchaîné toutes les sonorités de l'orchestre aboutis-

sant à un effondrement gigantesque pour lequel se seraient réunis tous les efforts des exécutants époumonnés ! Saint-Saëns, avec la sûreté et l'élévation coutumières de sa pensée, ne s'y est pas trompé, et il conclut la deuxième partie de son *Déluge* par plusieurs pages *pianissimo*, sereines, en calme plat, évoquant la vision de la plaine liquide infinie, de l'immensité d'eau qui, n'ayant plus rien à détruire, reprend son niveau immuable sur lequel ne déferle plus seulement une vague.

Et puis la dernière partie, l'épisode de l'arche, et la renaissance du monde. Quelle superbe invention, que d'avoir pris, comme thème du chœur final, celui du déluge, déjà pressenti, dans l'ordre de Dieu à Noé, mais d'un déluge diminué, humanisé, consolant, reconnaissable encore, comme exprimant que le monde humain devait, *in aeternum*, garder le souvenir de la catastrophe qui l'anéantit un jour et dont il s'échappa, grâce à la colombe.

Dans son *Déluge*, Saint-Saëns a créé de pair avec les grands poètes de toutes les époques, et c'est sur cette œuvre que nous considérons, avec les *Béatitudes*, purs échos, celles-là, des splendeurs célestes, comme étant deux apogées de l'oratorio, que nous terminerons la partie chronologique de cette étude.

F. DE LA TOMBELLE.





La Logique du Rythme musical

(*Suite et fin.*)

XIII

La vieille école de Solesmes avait sagement établi sa rythmique grégorienne sur le double élément fondamental du rythme oratoire, l'accent et les divisions de la phrase, *incises* et *kola.*

La jeune école s'est contentée de maintenir ces dernières au rang de facteur essentiel et a relégué l'accent parmi les nuances d'expression, puisque, d'après elle, « l'intensité ne crée ni la mesure ni le rythme [1] ».

Dom Mocquereau croit avoir trouvé deux principes primitifs, générateurs bien plus vrais, bien plus féconds : le rythme *ternaire iambique* ou inégal, puis le rythme *binaire spondaïque* ou égal.

De plus, par un singulier phénomène, l'individualité de ces deux facteurs disparaît en quelque sorte, pour se fondre en un principe simple, unique, qui est « la forme, l'âme du rythme, le rythme lui-même », et ce principe créateur, vivificateur, c'est l'*élan* et le *repos* de la voix, deux éléments qui ne font qu'un, qui « sont unis entre eux d'une réunion indissoluble [2] ».

Tel est le dernier mot du maître au sujet de la génération du rythme, dans son ouvrage officiel récemment mis au jour.

Rien d'étonnant, en vérité, que les adversaires de l'école bénédictine s'emparent de cette théorie pour battre en brèche celle du pur rythme oratoire grégorien.

Aussi avons-nous à répondre à une dernière objection qui naît naturellement de cette divergence d'enseignement.

Pendant près de vingt ans, l'école de Solesmes nous a enseigné à l'unisson une rythmique grégorienne fondée sur la théorie de l'accent et des divisions naturelles de la phrase.

1. *Le Nombre musical*, p. 52.
2. *Ibid.*, p. 52-53.

Depuis dix ans environ, une nouvelle école s'est formée dans son sein avec des principes divergents. Où est la vérité, et, dans ces conditions, la loi du rythme oratoire peut-elle s'imposer à la mélodie grégorienne avec une autorité indiscutable ?

— Oui, répondrons-nous, parce que, Dieu aidant, nous espérons pouvoir démontrer que les principes fondamentaux de l'école néo-solesmienne ne reposent sur rien de solide, rien de réel.

Et d'abord, quoi de plus nouveau que la présentation du rythme *ternaire iambique* comme facteur primordial, fondamental du rythme ?

C'est ce qui vous trompe, répond l'auteur ; rien de plus ancien que cette théorie, puisque la paternité en revient à Aristote lui-même. Écoutez-le plutôt : « L'iambe, dit-il, est le discours ordinaire ; c'est naturellement en iambes que l'on s'exprime. » (*Rhét.*, III, VIII.)

Nous avouons que pour nous, comme pour bien d'autres sans doute, ce texte est tout simplement une énigme. Dès lors qu'Aristote parle ici de discours, c'est bien de prose qu'il s'agit et non de poésie.

Eh bien, nous serions vraiment curieux de voir une page de littérature grecque ou latine conçue dans le style iambique ! Non moins curieux d'entendre un orateur ou un déclamateur décomposer en iambes le discours grec ou latin qu'il voudrait servir au public ! Ce genre de déclamation oratoire aurait au moins le mérite de la nouveauté !

Et c'est pourtant sur une affirmation aussi énigmatique que Dom Mocquereau s'appuie comme sur un roc ! Il avait son idée fixe, sa construction rythmique faite *a priori*. il fallait bien lui décrocher l'approbation de quelque rhéteur !

N'insistons pas sur la question d'autorité, qui nous semble de peu de valeur en la circonstance ; attachons-nous uniquement à l'étude intrinsèque du principe qu'énonce le savant plain-chantiste, à savoir que l'iambe, avec sa brève et sa longue, est « le rythme primordial »[1].

1° La *relation de durée* entre les sons suffit-elle pour créer un rythme parfait ?

Dom Mocquereau nous l'affirme catégoriquement, mais sans le prouver, suivant sa coutume, quand il dit d'une part que « l'intensité ne crée ni le rythme ni la mesure », et de l'autre, que « l'iambe est le rythme primordial ».

Nous l'avons suffisamment démontré dans une de nos leçons précédentes, la *relation de durée* est comme un agent matériel qui a pour effet de modeler, de ciseler en quelque sorte la matière sonore, de lui imprimer une forme esthétique, de manière à constituer ce que nous avons appelé par analogie le *corps* du rythme.

Quant à l'élément *vital*, *spirituel*, quant à l'*âme*, il faut la chercher ailleurs ; elle ne réside que dans l'accent. *Accentus anima vocis.*

On trouve même nombre de mélodies, et nous en avons cité un exemple, où la relation de durée faisant totalement défaut, c'est à l'accent seul que revient alors le pouvoir de créer et le *corps* et l'*âme* du rythme.

1. *Le Nombre musical*, p. 45.

Donc, à raison de sa portée universelle jointe à sa vertu vivificatrice, l'accent doit être considéré comme le premier générateur du rythme, tandis que la *relation de durée*, agent purement matériel, ne pouvant produire qu'un rythme imparfait, un rythme doué d'un corps, mais privé d'âme, ne peut prétendre qu'à un rôle secondaire, bien qu'éminent, dans la production de cet élément *mâle* de la musique.

D'où vient alors la méprise de l'auteur du *Nombre musical grégorien ?* De ce qu'en réalisant au moyen de la voix une formule élémentaire comme celle-ci : ♪ ♩, il fait de l'accentuation sans s'en apercevoir et qu'il attribue injustement à la relation de durée la meilleure part de l'effet rythmique produit par le rapport d'intensité. La preuve, nous la trouvons dans ses propres paroles : « La brève, dit-il, paraît un début, un point de départ, un élan, elle semble *animée, vivante* [1]. »

Tout cela, en vérité, n'implique-t-il pas l'accentuation ?

Un son peut-il être *vivant, animé*, si on le produit mollement, sans coup d'archet, sans accent ?

L'éminent prieur de Solesmes ne réfléchit pas que l'accentuation est un besoin impérieux de notre sens rythmique plus encore que l'emploi des valeurs relatives de durée, et qu'il faut se surveiller, se faire violence en quelque sorte, pour s'y soustraire. Qu'on s'applique donc à réaliser soi-même ce mouvement iambique ♪ ♩, sans le concours de l'accent, et l'on verra clairement que l'effet produit sur l'oreille n'est que celui d'un rythme sans vie, sans élan, sans âme, d'un rythme simplement ébauché, imparfait, tel que sait en créer la relation de durée, abandonnée à ses propres ressources.

2° La *relation de durée* spéciale à l'iambe tient-elle le premier rang parmi les agents matériels qui contribuent à la formation du corps rythmique ? Est-elle sur ce point l'élément *primordial* et *fondamental ?*

Il nous suffit d'un coup d'œil d'ensemble pour pouvoir affirmer sans hésitation que, dans la musique moderne comme dans le plain-chant, l'iambe n'a point droit de primordialité parmi les éléments matériels du rythme et que les autres pieds s'y rencontrent au même titre. C'est un fait que la musique moderne a emprunté la partie matérielle de sa rythmique à la métrique d'Aristoxène. Mais personne jusque-là n'avait affirmé que l'iambe en était l'élément *primordial*.

Qui dit *primordial* dit : « quelque chose servant d'origine au reste. » C'est Littré qui nous l'enseigne. Or, comment l'iambe (⏑–) pourrait-il donner le jour au pyrrhique (⏑⏑), au trochée (–⏑), au dactyle (–⏑⏑), au spondée (––) et à bien d'autres pieds reposant sur des combinaisons métriques inverses ou différentes ?

Pourquoi l'iambe serait-il le rythme primordial ? Serait-ce en vertu d'une priorité d'origine ? Aurait-il eu l'honneur et l'avantage de sortir le premier du cerveau d'Aristoxène ? En vérité, cela importerait peu. Serait-ce parce qu'il constitue une des formes les plus simples du corps

1. *Le Nombre musical*, p. 45.

rythmique ? Sur ce terrain, c'est assurément le pyrrhique (◡◡) qui tient le record.

En dépit de son cachet de simplicité, l'iambe est et sera toujours un composé des deux éléments primordiaux de la métrique, les seuls qui aient un droit réel à ce qualificatif, nous voulons dire la *brève* et la *longue*, et, comme tel, l'iambe, n'a pas plus de privilège que le *trochée*, le *dactyle*, l'*anapeste* et les autres.

Chaque pied reposant sur une combinaison spéciale de la brève et de la longue ou de l'une des deux, forme une entité rythmique propre, indépendante, autonome ; en conséquence, la question de primordialité ne saurait se poser sur ce point.

Fort bien, dira-t-on ; mais n'est-ce pas cependant l'iambe qui a donné naissance à notre genre de rythme à trois temps ?

— Et vous croyez que le trochée n'y a pas eu sa part ?

Écoutez donc l'éminent philologue musical qu'est J. Combarieu :

« Le genre à trois temps chez les anciens, dit-il, comprenait les pieds suivants : l'iambe (◡–) et le trochée (–◡). La résolution de la longue dans l'un et l'autre cas produisait un tribraque (◡◡◡). »
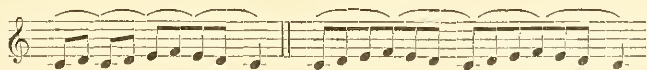
Mais est-ce donc là le seul module usité dans le rythme mesuré ? Écoutez encore le savant auteur : « Les anciens avaient également le genre à quatre temps formé des pieds suivants : le dactyle (–◡◡), l'anapeste (◡◡–) et le spondée (––) [1].

Vous paraît-il, jusque-là, que l'iambe joue un rôle exclusif de générateur dans le rythme musical ?

Voyons donc maintenant ce qui se passe au sujet du même pied dans la mélopée grégorienne. Son sort y est plutôt piteux ; car en admettant le fait de l'intervention de la métrique en un certain nombre de pièces à chant neumé, il faut feuilleter des pages et des pages avant d'avoir la chance de tomber sur quelque trace d'iambe ; tandis que le *trochée*, le *pyrrhique*, le *tribraque* et les *péons* y sont largement représentés et composent dans ces pièces la trame ordinaire du tissu rythmique.

Mais où notre déception monte à son comble, c'est en considérant la série d'exercices de vocalisation que Dom Mocquereau a inventés pour apprendre à l'élève le mécanisme des formules grégoriennes.

Là, nous mettons au défi l'homme le plus clairvoyant du monde de découvrir le moindre vestige d'*iambe*, puisque les neumes dont il use sont formés d'une succession de notes égales, sauf la dernière de chaque incise et divisés en sections de deux, de trois et même de quatre sons. Jugez-en plutôt par l'échantillon suivant [2] :



Évidemment, l'auteur ne s'est plus souvenu de son principe fondamental quand il a écrit sa série d'exercices.

1. *Théorie du Rythme*, p. 39.
2. *Le Nombre musical*, p. 414.

Mais, pardon, nous semblons oublier nous-même qu'après avoir traité du rythme *inégal iambique* (♪ ♩) et nous l'avoir exposé comme le rythme primordial, Dom Mocquereau nous parle ensuite d'un rythme *égal ou spondaïque* (♪ ♪), qu'il nous présente comme la réduction du premier [1]. Et voilà maintenant que le rythme, qui reposait essentiellement sur l'inégalité des durées et principalement sur la valeur quantitative de l'iambe, subit une métamorphose et ne s'appuie plus que sur des valeurs égales. Mais si l'inégalité dans la durée est l'essence même du rythme, comme l'a affirmé le docte plain-chantiste, dites-moi donc à présent le moyen de concevoir cette essence soumise à la loi d'égalité ? Le savant prieur de Solesmes a plus d'une corde à son arc et n'est jamais pris au dépourvu, même quand il s'agit « de concilier des inconciliables ».

« Il faut, dit-il, appliquer à ces rythmes égaux les principes qui ont été déjà décrits ; donner de la vie, de l'animation, de l'élan au premier temps, et au second un allongement, si minime soit-il, ou au moins le sentiment d'un temps de repos provisoire, d'un simple temps d'appui [2]. »

Que l'ingénieux auteur nous dise donc enfin à quel élément nous devons recourir pour donner de la vie, de l'animation au premier temps, puisque, dans sa théorie, l'accent est impitoyablement écarté comme facteur rythmique. Et cet allongement, si minime qu'il soit, comment peut-on le concevoir dans les sections intermédiaires de neumes comme ci-dessus et comment le pratiquer sans rompre l'unité de la formule ? Et ce temps d'appui, comment la voix peut-elle le réaliser sans une impulsion quelconque, c'est-à-dire sans le secours de l'accent ?

Dom Mocquereau a prévu toutes ces difficultés, et pour les trancher d'une façon radicale, il opère une seconde métamorphose, qui consiste à réduire ces deux principes en un seul, lequel, après lui, est l'*essence* et la *quintessence* même du rythme, l'*élan* et le *repos* de la voix.

Il faut vraiment avoir de la souplesse d'esprit pour suivre l'auteur dans toutes ses volte-face !

« Ce mouvement unique, dit-il, avec son début et sa fin, son élan et son repos, est l'élément essentiel et en même temps le moins matériel du rythme, par suite le plus difficile non pas à saisir, mais à expliquer [3]. »

D'après cette théorie, il suffit donc d'avoir un début et une fin de mouvement, c'est-à-dire un premier et un dernier son, pour posséder l'essence du rythme ?

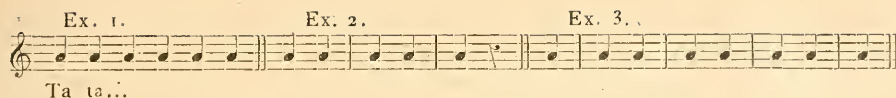
Voyons, expliquons-nous simplement, autant que possible sans métaphore et sans figure, afin de couper court à toute équivoque.

Supposons que la voix émette une succession de sons comme la suivante :

1. *Le Nombre musical*, p. 50.

2. Nous protestons, au nom de la métrique, contre l'application du mot spondée à un rythme composé de deux brèves prosodiques (♪ ♪) ; il n'y a là qu'un pyrrhique pur et simple. Le spondée (– –) renferme quatre unités de temps ou *brèves* au lieu de deux.

3. *Le Nombre musical*, p. 50.



Le premier exemple nous donne une série de sons égaux, juxtaposés, incohérents, émis dans une parfaite indépendance les uns des autres.

Dans les 2e et 3e exemples, ils sont groupés symétriquement, sur le papier ; sans doute, c'est un soulagement pour l'œil, mais assurément de nul effet sur l'oreille. Seule la voix guidée par le sens musical a le pouvoir d'établir dans cette série de sons une ordonnance, une symétrie, un groupement proportionnel que la vue ne saisit pas et qui est exclusivement perçu par l'ouïe.

Mais alors, quel sera donc le procédé employé par la voix pour grouper symétriquement une file de sons égaux, où n'intervient point la relation de durée ? Il s'agit de faire sentir à l'oreille le groupement des sons établis pour l'œil dans les exemples 2 et 3.

Dom Mocquereau nous dira : l'*élan* de la voix sur la première note, son *repos* sur la seconde de chaque division, et voilà le rythme créé dans son essence. Et cet élan et ce repos, en quoi consistent-ils? C'est bien simple, regardez la figure 117, à la page 109 du *Nombre musical grégorien* : « Une balle posée à terre est au repos ; mais dès que le coup (*ictus*) de crosse l'a soulevée et projetée en l'air, elle entre en mouvement, elle s'élance, s'élève, puis fléchit et retombe ; mais le coup même qui l'arrête en sa chute la relance et la conduit à une nouvelle chute ; ainsi d'élans en élans, de chutes en chutes jusqu'à la dernière, l'impulsion première du coup de crosse et celle des *ictus* successifs s'épuisant progressivement, la balle atteint enfin son repos définitif » [1].

Et c'est là vraiment l'image du mécanisme de la voix quand elle crée une série de mouvements à l'unisson comme ceux-ci :



alors elle s'élance, s'élève, puis fléchit et tombe pour s'élancer à nouveau, etc... ?

Et c'est là vraiment l'image du rythme qui, suivant la théorie de Dom Mocquereau lui-même, est étranger aux ondulations de la mélodie et dont la ligne d'activité est simplement horizontale ?

Où trouver ces étranges évolutions rythmiques ailleurs que da s l'imagination de l'auteur? Quel est donc, en effet, ce terrain sur lequel la voix évolue comme la balle, en élans et en chutes ? — C'est celui de l'élément sonore que vous voyez là représenté sur le papier. — Mais l'élément sonore, c'est la voix, et celle-ci évolue donc sur elle-même ? A moins qu'on ne prenne la notation pour un terrain réel et vivant, servant de champ de manœuvre à l'organe vocal, ce qui serait un comble !
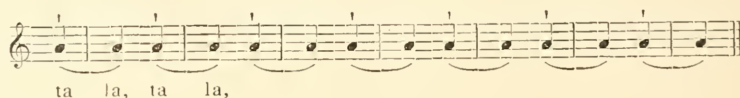
1. *Le Nombre musical*, p. 108.

Et quand il exécuterait sans le secours de la notation, sur quoi évoluerait-il alors ? On se demande naturellement qui a pu donner à l'illustre théoricien l'idée d'une comparaison qui est sûrement aux antipodes des phénomènes vocaux en matière de rythme. Voici la clef du mystère.

Il y a quelques années, au moment de la polémique qui se déroula si curieusement dans le *London Tablet* à propos de la rythmique néo-solesmienne et à laquelle nous eûmes quelque part, nous fûmes amené à dire qu'à force de décrire dans l'espace des mouvements de *levé* et de *baissé*, l'imagination du Maître s'était tellement frappée qu'il avait fini par avoir la claire vision de la voix s'élevant et s'abaissant avec le geste, et par confondre le mouvement *horizontal* du rythme avec le procédé *vertical* de la mesure. Nous ne nous étions pas trompé, puisque son ouvrage officiel *le Nombre musical grégorien*, le proclame d'un bout à l'autre.

Il l'a réellement composé en entier sous l'influence de cette illusion, témoin toutes les ondulations chironomiques qui surmontent chacun des exemples et qu'il affirme répondre exactement aux ondulations rythmiques.

De cette illusion singulière, le Maître et les disciples ne reviendront jamais, quand même on les condamnerait, sous peine d'excommunication *ipso facto*, à exécuter désormais les mélodies grégoriennes les mains derrière le dos. En effet, cette gymnastique de la mesure s'est si fortement imprimée dans leur esprit que leur tête s'est changée en un métronome vivant, et cela à tel point qu'on ne peut exécuter devant eux une succession quelconque sans que, sous prétexte de créer le rythme, ils la décomposent mentalement au fur et à mesure en *levés* et en *baissés*, en *élans* et en *repos*, comme il nous a été donné d'en faire maintes fois l'expérience ! Et ce qu'il y a de plus incroyable, c'est que cette formation artificielle, mécanique, métronomique, qui est le fruit d'un usage constant et irréfléchi *de la mesure*, nos braves théoriciens la regardent comme un attribut naturel du génie musical, constituant le sens rythmique lui-même, que dis-je, comme « le rythme vivant à l'intérieur ». Quel est donc en réalité le phénomène vocal qui se produit dans la réalisation rythmique d'une suite de mouvements binaires, tels que les exemples 2 et 3 nous les représentent sur le papier ? Faites abstraction de toute idée de mesure, de levés et de baissés, puis écoutez simplement la voix qui émet suivant les pures lois du rythme cette série de groupes binaires. Que percevez-vous ? une alternative de sons forts et de sons faibles, de contractions et de détentes, comme en produit le ressort de la montre, et tout cela en vertu du seul fait de l'accentuation qui, supprimée, ne laisse plus que des sons isolés, incohérents, antirythmiques. Et ce phénomène, nous le figurons ainsi :



Nous défions n'importe qui de donner à cette série de sons égaux une forme rythmique, réellement perceptible à l'oreille, où l'accent ne figure pas comme facteur essentiel et unique. Et voilà que Dom Mocquereau, après avoir répudié l'accent comme générateur du rythme, se fait fort d'imprimer à cette ligne de sons un sens rythmique au moyen de son principe d'*élans* et de *repos*. En vérité, y a-t-il là autre chose qu'une confusion d'idées produite par une confusion de termes ?

Écoutez son exécution, elle est de tout point semblable à la nôtre ; il fait de l'accentuation ainsi que nous, mais comme, suivant une habitude invincible, il accompagne son chant de force gestes de levés et de baissés, son esprit fasciné par cette mimique ne peut s'empêcher de reporter sur la voix l'effet produit par l'élan et le repos de la main, de sorte que, pour lui, les phénomènes vocaux de contraction et de détente, qui dans le cas présent sont les seuls faits rythmiques, s'effacent entièrement devant ceux du geste !

Que l'illustre théoricien se serve tant qu'il voudra de ces deux mots *élan* et *repos* à titre de métaphore et de symbole ; mais qu'il ne vienne pas nous affirmer que ces deux termes appliqués au rythme répondent à quelque chose d'aussi réel, d'aussi objectif que la *durée*, l'*acuité*, le *timbre* du *son*...

En conséquence, les termes d'*appui*, de *touchement*, qui ont eu tant de succès, n'ont pas plus de vérité dans la circonstance. En effet, un appui, un touchement, ne suppose-t-il pas nécessairement un double élément *actif* et *passif*, l'un qui s'appuie et touche, l'autre qui est appuyé et touché ? Or, encore une fois, comment la voix, ce phénomène immatériel, invisible, qui n'est assurément pas distinct du son, pourrait-elle réaliser cette merveille de s'appuyer sur elle-même ?

Oui, mais il y a l'*ictus*, le fameux *ictus* dont le sens mystérieux a piqué la curiosité de tant de gens sans avoir pu souvent la satisfaire.

L'*ictus*, d'après les néo-solesmiens, n'est pas autre chose que l'appui et le touchement dont nous venons de parler.

Ictus vient du mot latin « icere » qui signifie *frapper*, donner un coup.

La vieille école de Solesmes l'appliquait par analogie et avec beaucoup de sens au coup de voix, à l'accent. La jeune école, qui se pique, en nombre de points, de ne pas penser comme son aînée, l'identifie avec le frappé de la main ou du pied, de sorte que ce mot, qui répondait auparavant à un fait de rythme musical objectif, ne répond plus maintenant qu'à un effet de geste absolument facultatif et qui n'est assurément pas du domaine de l'oreille. Et c'est au moyen de l'*ictus* ainsi entendu, que Dom Mocquereau divise la phrase grégorienne en sections de deux et de trois. Aussi pouvons-nous dire en toute assurance que l'auteur du *Nombre musical grégorien*, par l'effet d'une illusion inexplicable, fait de la *mesure* du commencement à la fin de son Traité, tout en croyant sincèrement faire du rythme.

« Il ne croit pas à la mesure en soi, il la considère comme un moyen « d'exécution qui peut coïncider ou non avec le membre rythmique.

« qui dans tous les cas s'en distingue : or, par une inconséquence sin-
« gulière, il croit aux ictus, lesquels ne sont que les jalons puérils de la « mesure mal entendue [1] ».

C'est ainsi que s'expriment MM. Emmanuel et Gastoué dans une savante et judicieuse critique du livre en question.

D'ailleurs Dom Mocquereau se trahit lui-même dans ses paroles et dans ses procédés qui nous révèlent la confusion flagrante qu'il fait de rythme et mesure.

Il enseigne, et avec raison, qu'*élan* et *repos*, *levé* et *frappé*, c'est *unum* et *idem*.

« Changer dans une mélodie la place régulière des élans et du repos. « dit-il, ou, pour parler à la manière moderne, la place des *levés* et des « *frappés*, c'est la bouleverser. Reculez ou avancez les barres de me- « sure dans une pièce de Beethoven, de Mozart, de Wagner, tout sera « saccagé. Rien donc de plus réel que l'élan et le repos des sons [2] ».

Et nous affirmons à notre tour que rien n'est moins vrai et moins réel.
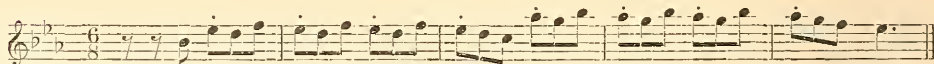
Puisque, d'après l'auteur, élan et repos, levé et frappé, ne sont qu'une même chose, ce que nous ne contesterons pas, il va nous suffire de démontrer l'inanité, l'impuissance de ces derniers à l'égard du rythme pour que la théorie des *élans* et des *repos* s'en aille en fumée.

Faisons donc l'expérience sur la phrase de Beethoven déjà exploitée, du prétendu bouleversement et désastre rythmique qu'entraîne le changement de place des levés et des frappés.

La voici d'abord telle que le grand compositeur l'a mesurée lui-même avec le jeu d'accents que nous y ajoutons pour donner plus de précision à la démonstration :



Changeons maintenant la place des levés et des frappés comme suit :



Quel bouleversement cette nouvelle disposition des barres de mesure a-t-elle donc opéré ? Aucun dans la mélodie, bien entendu Mais dans le rythme ? Le premier groupe ternaire, qui était au frappé, se trouve maintenant au levé ; le second, qui était au *levé*, coïncide présentement avec le frappé, et ainsi de suite. Sans doute, c'est une modification dans l'impression de l'œil soit vis-à-vis du geste, soit vis-à-vis de la notation, mais qu'en est-il pour l'oreille ? Rien, absolument rien, car en dépit du changement de coïncidence que nous venons de signaler, le jeu du temps fort est resté le même et par conséquent le rythme n'a

1. *La Tribune de Saint-Gervais*, nov. 1908, p. 262.
2. *Le Nombre musical*, p. 49.

rien souffert dans son objectivité. Et quelle influence physique, matérielle, le geste pourrait-il avoir sur le son ?

Le seul dommage qui résulte de cette perturbation graphique, c'est la gaucherie de mimique qu'elle entraîne, puisqu'elle fait terminer la main ou le pied en l'air.

Voilà donc à quoi se réduit tout ce bouleversement qui émeut si fort Dom Mocquereau !

Il est à croire que *Beethoven* lui-même en eût fait moins de cas ! Que ressort-il donc de cette démonstration ? Simplement ceci :

Les levés et les frappés, abstraction faite des temps forts officiels, bien entendu, *n'ont aucune action rythmique*, *puisque leur déplacement ne modifie en rien l'impression de l'oreille.*

Or, d'après la théorie du prieur de Solesmes, levé et frappé, *élan* et *repos*, ne forment qu'une seule et même chose. Concluons que le pouvoir rythmique de ces derniers est tout aussi vain et imaginaire.

Est-il assez évident que, croyant faire du rythme, le grand *plain-chantiste* ne réussit, avec son principe d'*élan-repos*, qu'à faire de la mesure ?

Il suffit pourtant d'un instant de réflexion pour comprendre que les phénomènes qui regardent la vue, comme le *levé* et le *baissé* de la main, et ceux qui concernent l'ouïe, comme une succession de sons musicaux, constituent deux ordres de choses essentiellement différents qui peuvent s'accompagner, mais ne sauraient se compénétrer, ni, à plus forte raison, devenir une même entité.

Abbé C. MARCETTEAU.

N. B. — Notre distingué collaborateur, M. l'abbé C. Marcetteau, nous a promis une « conclusion » qui résumera, en quelques pages, la remarquable série d'études qu'il donne ici depuis l'an dernier. Cette conclusion paraîtra dans le tirage à part que nous annonçons dès aujourd'hui de ces articles, sous le titre : *La logique du rythme musical*, et seront spécialement *dédiés aux Grands Séminaires.*





PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront 0 fr. 30 en timbres-poste.

Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre 0 fr. 30 à leur demande.*

Demandes.

Nous recevons de M. Diderot, à Draveil (Seine-et-Oise), l'intéressant renseignement qui suit :

« En visitant l'église de Villeneuve-Saint-Georges (Seine-et-Oise), j'ai lu sur le sifflet d'un tuyau d'orgue l'inscription suivante :

MM. les Administrateurs...
de l'église Saint-Jean...
... Gervais, François
Couperin, organiste.

« Quelqu'un pourrait-il me donner une explication, par la voie de la *Tribune* ?

Nous renvoyons cette demande à notre ami M. Pirro, qui certainement éclaircira ce point.

Réponses.

M. G. Fournier. — Le choix de chants religieux de MM. les abbés Brune, dans leurs diverses collections, a été fait dans un très bon esprit. Il y a lieu de se méfier des pièces religieuses mises sous les noms de Haydn, Himmel, Mendelssohn ou Mozart ; à part le célèbre *Ave verum* de Mozart, l'*Ave Maria* et le *Tu es Petrus* de Mendelssohn, la plupart des autres œuvres sont supposées, ou adaptées à des compositions profanes. Les compositions de MM. Perruchot et Chérion sont très bonnes.

M. Poujol de Lavit. — Le *Dies irae* est presque sûrement dû au cardinal franciscain Thomas de Celano, poète liturgique du XIIIe siècle. L'œuvre originale se termine aux mots *Gere curam mei finis*. Le reste est une addition dont vous trouverez les raisons dans « Etudes Franciscaines » (Paris, Poussielgue, 1908).

M. Victor D... — Non, certainement, on ne peut pas considérer comme pouvant être jouées à l'église certaines *marches* de théâtre, même lorsqu'elles sont dites reli-

gieuses, comme celles d'*Alceste*, de Gluck, de *la Flûte enchantée*, de Mozart ; ces pièces, pour belles qu'elles soient, sont en effet intimement liées à l'action scénique, où elles accompagnent les évolutions des prêtres d'Apollon ou d'Isis et leurs pantomimes sacrées. Elles ne peuvent pas trouver place à l'église, par le rappel nécessaire qu'elles donnent du théâtre. De même la prière du *Freyschütz*, etc.

La question que vous nous posez sur la marche dite des *Rois* amène une réponse différente. Si Bizet l'a traitée (non pas d'ailleurs comme action scénique, mais comme intermède), il a pris là purement et simplement un *noël* populaire provençal, dont la mélodie est connue comme telle. Lully est-il, comme on le prétend, l'auteur de cet air ? C'est possible, sans être certain, mais cet air était déjà très connu en Provence dans les premières années du XVIIIe siècle, sous le nom de *Marche du régiment de Turenne.*

M. Aug. Buisson (Marseille). — Oui, la version authentique des messes de Du Mont est celle qu'ont publiée, d'abord M. Guilmant, avec harmonisation, puis M. Gastoué. La version qu'ont cru devoir donner les bénédictins n'est qu'un arrangement moderne, que nous regrettons d'être amenés à déplorer. Musicalement, ce dernier arrangement nous paraît sans valeur, tandis qu'au contraire l'œuvre originale de Du Mont, avec laquelle concorde d'ailleurs l'ensemble de la tradition populaire, — a son caractère particulier et une certaine grandeur.

Sur les caractéristiques de ce qu'on appelait autrefois le « plain-chant musical », vous pouvez lire l'avertissement placé en tête de la petite plaquette sur la messe royale du 1er ton, de M. Gastoué.

Pour la troisième question, savoir quelles sont « les vues de Rome » sur ce sujet, elles sont bien simples. Le Pape, en restaurant le chant grégorien, n'a pas entendu par là obliger de ramener à ce chant toutes les pièces de musique qui y ressembleraient quelque peu. A ce compte-là, il faudrait chanter à la grégorienne les chorals de Bach ou les psaumes du XVIe siècle : ce serait ridicule. D'ailleurs, c'est à peu près ce que Pie X a répondu récemment à Mgr Péchenard, évêque de Soissons, qui l'interrogeait sur la question. Les messes de Du Mont appartiennent à un genre de musique aussi populaire en France que le sont en Allemagne les chorals : personne n'a jamais eu l'idée de grégorianiser ceux-ci. Chantons donc Du Mont tel qu'il est écrit.





Nouvelles Publications du Bureau d'Édition

RÉPERTOIRE MODERNE

SÉRIE VOCALE :

N° 114. **Inviolata** à 2 voix égales, par le Dr WAGNER. — N° 115. **Credo** à 4 voix mixtes pour alterner avec le chant des fidèles (*Credo* des Anges), par AMÉDÉE GASTOUÉ. — N° 116. **Les quatre antiennes à la très sainte Vierge** à 2 voix égales (*Alma Redemptoris Mater* ; *Ave, Regina caelorum* ; *Regina caeli, laetare ; Salve, Regina*), par l'abbé C. BOYER. — 117. **In dominica Resurrectionis**, à 4 voix inégales et orgue, J. VALDÈS. — 118. **O salutaris Hostia**, à l'unisson ou à 4 voix mixtes avec orgue ou harmonium, A. LE GUENNANT. — 120. **Ego sum panis**, à trois voix mixtes, avec orgue *ad libitum*, par LÉON SAINT-REQUIER. — 121. **Messe** dite « des Anges », arrangée pour deux voix mixtes et un chœur populaire, par M. le Ch. PERRUCHOT. — 122. **Ave Maria** à 4 voix mixtes, par VICTOR FUMET. — 123. **Messe de mariage**, *dédiée à S. S. Pie X*, pour soli, chœur et orgue (*Deus Israel* ; *Relinquet homo* ; *O salutaris Hostia* ; *Uxor tua*), par ARTHUR COQUARD.

Ces ouvrages, que recommande assez le nom de leurs auteurs, ajoutent un nouveau cycle de pièces pratiques au répertoire moderne, et empreintes du plus pur esprit liturgique. M. VALDÈS affectionne le dialogue entre le chœur et l'orgue ; l'accompagnement commente habilement le texte liturgique et l'écriture vocale est d'une belle sonorité. Cette composition illustre musicalement toute la séquence *Victimae paschali*. Quelle que soit la beauté de la musique, nous avouons préférer à toute polyphonie l'incomparable, la toute belle mélodie liturgique. Le *Credo* de M. GASTOUÉ et la messe de M. PERRUCHOT proposent un exemple intéressant de la musique contrapontique alternée avec le plain-chant, problème qui ne laisse pas d'être très délicat à résoudre, en raison des tendances contraires des deux styles. L'*O salutaris Hostia*, nouvelle composition du maître de chapelle de Saint-Nicolas à Nantes, est d'un caractère recueilli, non dénuée d'expression, et bien écrite pour les voix.

Le texte du motet de M. SAINT-REQUIER, directeur de la Société Palestrina, est emprunté à un répons du IIe nocturne de la Fête-Dieu. La forme musicale est intéressante : le choral du début deviendra en diminution la mélodie de l'*Alleluia* final. Sur les paroles : *si quis manducaverit panem hunc*, un unisson expressif qui se développe ensuite en style fugué. Ce motet a sa place toute trouvée au moment de la communion et dans les cérémonies d'adoration perpétuelle.

L'*Ave Maria* de V. FUMET est une sorte de choral fleuri. La ligne mélodique s'inspire rythmiquement de la souplesse des mélodies grégoriennes ; dans ce morceau tout est volontairement calme et recueilli, toute expression est adoucie, et même l'*et in hora mortis nostrae* ; d'où une impression de grisaille qui ne manque pas de poésie.

La **Messe de mariage** de M. Arthur Coquard, dédiée à S. S. Pie X, est d'un sentiment musical résolument moderne.

Les textes sont tirés de la messe *pro sponso et sponsa*. L'œuvre comprend 4 parties : 1. L'introït : *Deus Israel* .. 2. L'offertoire, dont le texte est emprunté à l'Evangile selon saint Marc (ch. x) : *Relinquet homo patrem et matrem*. 3. *O salutaris* (à 4 voix sans accompagnement). 4. *Alleluia*. Le texte est celui du graduel de la messe de mariage : *Uxor tua sicut vitis abundans*... avec comme refrain : *Alleluia !*

Cette messe est une des très rares œuvres composées expressément pour un mariage : empruntant toute son inspiration aux textes liturgiques, les illustrant d'une musique originale, affranchie de toute influence étrangère, et formant un tout complet ; c'est donc une œuvre très intéressante à plus d'un titre.

La couleur harmonique n'y fait, certes, pas défaut, et la mélodie est dessinée avec fermeté, mais non sans charme. Parfois, certains accents très expressifs, mais ici autorisés par le texte. Il y a plusieurs modulations fort heureuses et d'un grand effet : tel le passage subit du mineur au majeur, au *Gloria Patri* de l'introït, et dans l'offertoire, la modulation en *sol*♭ (*fa*♯ majeur) contrastant avec la tonalité de *la*, sur ces mots : *Sacramentum hoc magnum*... L'*Alleluia* est fort séduisant avec sa vive couleur et ses rythmes de cloches nuptiales. C'est une page ensoleillée, parfaitement de circonstance.

Félix Raugel.

CHANT POPULAIRE :

Noëls anciens, 1er fascicule ; publiés par A. Gastoué, avec remise en partition, réalisation de la basse continue et accompagnement ; in-4° de 16 pages, 2 fr. 50.

Ce 1er cahier renferme des noëls des xvie, xviie et xviiie siècles, avec leurs textes originaux, — l'orthographe est toutefois moderne et certains tours de langage vieillis ont été légèrement modifiés, — les mélodies sont tirées du recueil des Jésuites de 1623, de recueils du xvie siècle, et du premier et du deuxième livre de *Noëls et cantiques spirituels* d'Auxcousteaux [1], parus, le premier, d'après une note de Sébastien de Brossard (p. 162 de son catalogue manuscrit), « en 1653 ou 54 », et le deuxième en 1655.

Parmi tous ces cantiques plusieurs sont harmonisés à 4 voix mixtes pour être chantés *a cappella*, mais tous ont un accompagnement pour l'exécution à l'unisson.

M. Gastoué a écrit des accompagnements dans le goût de l'époque et a utilisé chaque fois qu'il les a retrouvées les basses des auteurs, pour en offrir une simple réalisation.

Ce recueil de noëls a donc l'avantage d'être à la fois un document musicologique, en même temps qu'un parfait modèle de chant populaire.

C'est la première fois que, depuis les Ballard, Artus Auxcouteaux est réédité ; nous allons donc nous efforcer de rappeler quelques traits de sa physionomie *portraicturée* par Gantez dans son *Entretien des musiciens*, et Sébastien de Brossard, maître de chapelle des cathédrales de Strasbourg et de Meaux, dans ses papiers inédits [2].

Arthur Auxcousteaux († 1656) fut élève de Bournonville, puis chantre à la cathédrale de Noyon, ensuite maître de chapelle à la collégiale de Saint-Quentin et à la cathédrale d'Amiens, enfin maître de musique de la Sainte-Chapelle.

Auxcousteaux fut apprécié de son temps et tint le premier rang parmi les compositeurs de musique d'église ; il a laissé des cantiques, des psaumes à 4, 5 et 6 voix, des messes et une collection de faux-bourdons pour tous les tons du *Magni-*

1. Bibl. nat. Res. Vm 1 199. Les deux recueils sont reliés avec 3 autres d'auteurs différents.

2. Cf. le « Catalogue des livres de musique théorique et prattique, vocalle et instrumentale, tant imprimée que manuscripte, qui sont dans le cabinet du Sr Sébastien de Brossard, chanoine de Meaux. » Bibl. nat. et Michel Brenet, *Notes sur Sébastien de Brossard, prêtre, compositeur, écrivain et bibliophile*, d'après ses papiers inédits.

ficat. Il a mis aussi en musique les *Quatrains* de Mathieu à 3 voix, et les a dédiés au premier président Mathieu Molé, garde des sceaux de France, « la bonté duquel il éprouvait [disait-il dans sa préface] tous les jours, dans la conservation de sa petite fortune et de son honneur ».

Dans sa 27e lettre, Gantez parle ainsi de lui : « Celuy que j'ay trouvé en ce païs le plus agreable en la musique, c'est Veillot, maistre de Nostre-Dame, et celuy que j'ay rencontré le plus grave en la sienne, c'est Péchon, maistre de Saint-Germain ; mais Haut-Cousteau, maistre de la Saincte-Chapelle, fait parfaictement les deux ; car, encore qu'on die qu'il ne tient ceste maistrise qu'à la faveur du 1er Président, on doit pourtant dire qu'il n'a que ce qu'il méritte, et qu'on scait bien que nous sommes en un siècle, que bon droit a besoin d'ayde, joint que si celuy qui l'a protegé n'estoit pas grand homme de bien, ne favoriseroit pas un homme incapable... Mais de quelle façon que ce soit, je vous asseure qu'ils sont tous trois, je veux dire *tretous* de braves gens, puisqu'il y a plus (proche deux) de quoy apprendre que de quoy prendre, car sur ma foy ils ne donnent rien, et à ce que je voy, on n'attache pas dans Paris les chiens avec des saucisses comme l'on m'avait fait accroire... Mais pour ne me pas esloigner de mon subject je vous diray que les Picards en ce païs icy sont les plus estimés en la composition. » Auxcousteaux était et resta toujours *ung franc picard*, ainsi qu'en témoigne de Brossard : « J'ay ouï dire, au reste, par le feu Sr Christophe Ballard, dont le Pere a imprimé beaucoup de la musique de cet auteur, que c'estoit un pedant fieffé, qui ne vouloit suivre que sa teste », et plus loin : « au reste, pour avoir vielly de 8 ou 10 ans, il n'en estoit pas moins costique ny moins mordant. Il y a un avertissement au commencement de cet ouvrage[1] où, après avoir parlé des *modes*, il ne peut s'empescher de critiquer les musiciens de son tems, et il pretend que leurs ouvrages doivent uniquement leur réputation aux belles voix qui les executent... » Nous arrêterons là ces citations à propos de quelques cantiques, espérant qu'elles intéresseront ceux qui pensent que rien n'est indifférent du caractère ou de la vie d'un auteur ancien, pour s'aider à le comprendre ou l'aimer ; il y a quelquefois plus d'art dans un petit cantique tout simple : charmante pâquerette, ou sombre violette des champs, que dans un motet pompeux et retentissant.

Félix Raugel.

SÉRIE D'ORGUE :

Recueil pour harmonium, **Dix pièces de différents styles**, René Vierne.

1. *Entrée* (*ut* majeur). — 2. *Prélude funèbre* (*ut* mineur). — 3. *Prière* (*ré* ♭). — 4. *Prélude fugué* (*ut* ♯ mineur). — 5. *Sortie* (*ré* majeur). — 6. *Postlude* (*ré* mineur). — 7. *Caprice* (*mi* ♭). — 8. *Absoute* (*mi* ♭ mineur). — 9. *Pastorale* (*mi* majeur). — 10. *Canzona* (*mi* mineur).

Ce premier fascicule de la collection de pièces pour harmonium fera désirer l'apparition du suivant. L'auteur continuera à parcourir le cycle des tonalités, et ce recueil si pratique aura sa place à côté des recueils similaires de César Franck, Gigout, Tournemire, Boëllmann.

M. Vierne y affirme de nouveau d'une manière fort intéressante sa fine et distinguée nature artistique. Art raffiné mais non précieux. Le *Prélude fugué*, la *Pastorale* (sur l'antienne *Asperges me*), la *Canzona*, sont de fort beaux morceaux d'une note bien personnelle. Dans quelques pièces une note un peu bien « franckiste » ; mais est-ce bien là un reproche ? Quel est l'auteur qui, prenant conscience de ses forces, n'a pas trahi ses « affinités électives » ? Est-il permis de conseiller à l'auteur de boire de nouveau à la source grégorienne qui l'a déjà si heureusement inspiré (versets pour les vêpres du commun des saints) ?

Marche nuptiale pour grand orgue, de Jean Cras (28), d'allure solennelle, peut-

1. *Suitte de la 1 partie des* Quatrains *de M. Mathieu*, chez Ballard, 1652.

être un peu uniforme, — l'auteur indique [8ª basse] dans les passages de force ; nous pensons que c'est une erreur, car l'absorption formidable des basses produirait à l'orgue un balbutiement de ténèbres énormes, destructeur de la pensée musicale.

Interludes grégoriens de M. Pineau, pour le *Magnificat* du 1er ton, pour harmonium ou orgue sans pédales.

Encore une série qui devrait s'additionner de sept autres. Ces pièces faciles, simples, rigoureusement grégoriennes dans la tonalité et de-ci de-là dans la ligne mélodique, fort habilement écrites, sont un exemple d'art sobre et « à sa place », concourant parfaitement au but poursuivi.

Félix Raugel.





BIBLIOGRAPHIE

F. de La Tombelle : **Les Sept Paroles de N.-S. Jésus-Christ**, paraphrases pour grand orgue, chœurs et soli alternés ; texte latin de l'abbé Jarry. Partition in-4° de 87 pages, net, 12 fr. Partition vocale seule, 1 fr. 50 net. Biton, éditeur, Saint-Laurent-sur-Sèvre, Vendée. En dépôt au Bureau d'édition de la *Schola*.

Les *Sept Paroles* du Christ en croix sont un sujet qui, depuis Schütz au moins, a tenté à diverses reprises les musiciens. Le bel oratorio du P. Hartmann, dont M. de La Tombelle rendait compte ici même l'an dernier, est le dernier venu en date, et paraissait à peu près en même temps que l'œuvre aujourd'hui analysée dans ces pages. C'est dire que nous sommes un peu en retard pour en parler : mais la prochaine célébration des offices de la Passion sera notre excuse, de faire connaître cette composition assez à temps pour en préparer l'exécution.

Je ne ferai pas ici l'histoire musicale des *Sept Paroles*, — ce serait tentant cependant, — autrement que pour en faire remarquer les genres que se sont partagés les compositeurs.

Schütz, le premier, à ma connaissance, qui ait traité ce sujet, l'a conçu en *soli* dont le texte est découpé dans l'Evangile, et qui se suivent ; par deux fois seulement, le quatuor vocal apparaît dans le centre de l'œuvre. Un chœur d'entrée et une *symphonie*, une autre *symphonie* et un chœur final, complètent cet ensemble[1]. Au siècle suivant, un chanoine espagnol suggère à Haydn d'écrire, pour traduire chaque parole, des pièces instrumentales destinées à paraphraser les paroles du prédicateur. Haydn les conçut comme des « sonates » symphoniques, accompagnées d'un « tremblement de terre », et il fut tout étonné, quelques années plus tard, d'entendre des chœurs adaptés à ses symphonies, chœurs que lui-même remania par la suite. Plus tard, Gounod, à ses débuts comme maître de chapelle des Missions étrangères. écrivit, en suivant rigoureusement le texte sacré, sept motets à quatre voix, *a cappella*, simples pastiches du genre palestrinien. Puis, brochant sur le tout, il y a les *Sept Paroles* en forme d'oratorio, souvent plus que théâtral, et dont les exemples sont innombrables.

M. F. de La Tombelle a voulu, dans sa composition, résumer les caractéristiques de ces diverses formes. Son œuvre est ainsi conçue : pour chaque parole, un chant assez court, écrit sur un texte latin en vers saphiques, est confié tantôt au chœur, tantôt aux soli. Il y a ainsi successivement un chœur à trois mixtes (genre palestrinien), un à quatre voix (choral), un solo de baryton, un unisson de voix d'enfants (en style grégorien), un chœur à quatre voix d'hommes, un solo de soprano, un chœur mixte. Chacune de ces petites pièces vocales est suivie d'une « paraphrase » du grand orgue. Un chœur d'entrée et un de sortie préparent et concluent l'œuvre.

Les *Sept Paroles* de M. de La Tombelle ont ainsi cet avantage pratique d'offrir soit aux organistes qui n'ont pas de chœur à leur disposition, soit aux maîtrises qui manquent de grandes orgues, des pièces instrumentales ou des motets qui, rattachés dans un ensemble par le sujet et les thèmes, peuvent cependant en être détachés. La partie d'orgue demande un bon organiste au courant des pièces modernes : les pièces vocales sont à la portée de toutes les maîtrises ordinaires.

A. Gastoué.

1. Il y a une édition pratique des *Sept Paroles* de Schütz dans l'édition Capra (texte latin), partition, 5 fr., parties vocales et instrumentales, chacune, 0 fr. 40 (port en sus).

Nouveautés grégoriennes, *Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae*, etc., reproduction de l'édition Vaticane, éd. in-12 sur papier indien ; Dessain, éditeur à Malines. Dépôt à Paris, chez Magnin, rue Honoré-Chevalier. — *Officium pro defunctis*, même édition [1].

L'édition Dessain, que nous regrettons de ne pas avoir connue plus tôt, est certainement, parmi les *éditions complètes* du chant vatican, *la plus pratique.* Malgré un format extrêmement réduit, le type adopté pour les caractères la rend très lisible, et très digne d'être recommandée pour l'usage des chœurs. La même maison a publié également le graduel complet sur papier plus ordinaire, et les divers extraits susceptibles d'être demandés pour la pratique des maîtrises.

H. N.

Officium pro defunctis, édition Schwann. T1 ; gr. in-8° ; 2 fr. 70.

Suite des belles publications grégoriennes de la maison Schwann, cet office des morts en grand format est très beau. Des lettres en caractères gras ou soulignés indiquent les points de départ des cadences psalmodiques.

Congrès grégorien des Sables-d'Olonne, compte rendu, un beau vol. in-8° de 278 pages et 15 phototypies hors texte, papier de luxe, couverture artistique, net, 2 fr. ; 2 fr. 50 franco. Chez M. l'abbé Méfray, 23, rue Nationale, les Sables-d'Olonne, ou au Bureau d'édition de la *Schola.*

Ce volume, dont nous avons annoncé l'impression récemment, est en vente maintenant. En dehors des souscripteurs et des congressistes, ce volume est du plus haut intérêt pour le mouvement grégorien ; il intéresse tous les professeurs de chant d'église et les maîtres de chapelle.

Ch.-G. Simon : **Discours** prononcé à l'occasion des noces d'or sacerdotales de M. R. du Botneau. Luçon, imprimerie Pacteau, in-12 de 30 pages.

Ce discours est aussi un document, puisqu'il est consacré à l'un des plus ardents apôtres de la pratique grégorienne, Mgr du Botneau, archiprêtre des Sables-d'Olonne. Il renferme de fort beaux aperçus sur la musique d'église (nous en donnerons des extraits dans la *Tribune*), et complète utilement le volume plus haut annoncé.

Abbé A. Vigourel : **La Liturgie et la vie chrétienne,** in-8° de 504 pages. Paris, Lethielleux.

Ce livre, bien que destiné à alimenter la piété chrétienne, sera encore des mieux accueillis par tous ceux qui s'intéressent au chant d'église. Le chant religieux n'est-il pas l'un des principaux adjuvants de la piété ? Aussi, l'étude des pièces chantées, antiennes, répons, hymnes, etc., tient-elle dans cet excellent livre la place qui lui revient de droit. Des traductions, des notions historiques, l'*explication mystique* des chants, rappellent l'enseignement de Dom Guéranger, cependant que le plan suit à la fois les « Exercices » de saint Ignace.

M. l'abbé Vigourel, s'inspirant des anciens auteurs, a tenté, et fort heureusement réalisé, une *traduction française des hymnes pouvant être chantée sur la mélodie liturgique* du texte latin : nous citerons ce passage du *Veni creator :*

N'es-tu pas le consolateur,
Du Très-Haut le précieux don,
Eau vive, feu, brûlante ardeur,
Spirituelle et douce onction ?

et cet autre du *Verbum supernum :*

Il naît pour habiter chez nous,
Il mange et se fait aliment.
Il meurt et nous rachète tous.
Il règne : au Ciel il nous attend.

1. On peut demander cette édition, avec son catalogue spécial, au Bureau d'édition de la *Schola.*

Julien Tiersot : **Gluck** (collection des *Maîtres de la musique*). Alcan, éditeur, 108, boulevard St-Germain, Paris, 3 fr. 50.

Gluck est un maître aimé à la *Schola*, et cet ouvrage ne pourra qu'être bienvenu parmi nous. M. Tiersot a suivi pas à pas la carrière et l'œuvre de cet admirable penseur, et relève très heureusement l'éclosion progressive de son génie. La nouveauté du volume est la curieuse étude de la première partie de la vie de Gluck, quand le futur auteur d'*Orphée* et d'*Iphigénie* composait surtout des opéras comiques, tels que l'*Ile de Merlin* ou l'*Ivrogne corrigé* : M. Tiersot en donne d'amusants extraits.

Adolphe Jullien : **Reyer** (collection des *Musiciens célèbres*). Henri Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon, Paris, 3 fr. 50.

Agréable volume, où, d'une plume alerte, M. Ad. Jullien a rassemblé sur Reyer des souvenirs précis, qui rendent intéressante et vivante cette biographie consacrée à l'auteur de *Salammbô*.

Paul Landormy : **Histoire de la musique**, in-12 de vi-358 pages. Delaplane, 48, rue Monsieur-le-Prince, Paris.

Un guide, aussi complet que possible, au courant des recherches, manquait pour l'histoire musicale. Notre confrère M. Landormy vient très heureusement de combler cette lacune. Cette petite *Histoire de la musique* est très clairement divisée, heureusement conçue, et conduit le lecteur depuis la musique antique jusqu'à Cl. Debussy. Chaque chapitre est suivi d'une liste de « lectures recommandées », ouvrages de critique et d'histoire, et textes musicaux.

Antologia moderna orgánica Española, publiée par le R. P. N. Otaño, S. J., petit in-4° oblong, de 116-xx pages. Bilbao, Lazcano y Mar, 12 fr.

Intéressante et excellente collection, où sont rassemblées des œuvres presque toutes inédites, des meilleurs organistes espagnols modernes ; nous y lisons avec plaisir les noms de M. de Gibert, élève de la *Schola*, de M. J. Valdès, dont nos lecteurs connaissent bien les œuvres, du P. Otaño lui-même, que nous avons loué maintes fois. Cette *Antologia*, dont la préface est écrite en espagnol et en français, sera utile à tous les organistes, en deçà comme au delà des Pyrénées.

Jeanne d'Arc, scènes lyriques, scénario de H. Le Sablais, musique de A. Gastoué. Partition piano (réduction d'orchestre) et chant. *Maison de la bonne Presse*. Paris, 5, rue Bayard, in-4° italien de 28 pages, 2 fr.

Cette petite légende, destinée d'abord à accompagner des projections, et facile à représenter même avec des éléments très restreints, montre, en une série de tableaux succincts, les épisodes les plus frappants de la vie, de la mort et de la béatification de Jeanne d'Arc, tour à tour *Choisie*, *Envoyée*, *Triomphante*, *Martyrisée* et *Glorifiée*.

Des fragments mélodramatiques, des récits chantés et des chœurs très simples, alternant avec de touchantes cantilènes dites par la bienheureuse elle-même : tel est le fond musical de cette partition, dont M. Amédée Gastoué a su rehausser encore l'intérêt par l'adaptation opportune de vieilles chansons populaires médiévales, bien françaises dans leur naïveté un peu archaïque.

A. Sérieyx.

Editions recommandées, de la maison Lazcano y Mar, de Bilbao :

V. Goicoechea : **Messe à 4 voix** (soprano et trois voix d'hommes), sur des thèmes grégoriens, pour les dimanches d'Avent et de Carême, 2 fr. 50 ; *Ave Maria*, à 4 voix d'hommes et orgue, 1 fr. 50 ; *Christus factus est*, à 5 voix, 1 fr. 25 ; *Miserere*, à 4 et 6 voix, alterné avec le grégorien, 3 fr. — R. P. Otano. *Christus factus est*, à 3 voix inégales ; *Miserere*, à 3 voix et orgue, 2 fr. 25. — Rodriguez, **Messe** *Mater Immaculata*, à 3 voix mixtes et orgue, 4 fr. 50.

Editions recommandées, de la maison Bertarelli, de Milan :

Biblioteca dell' organista, répertoire pour orgue et harmonium. Volumes I, 2 fr. ; II, 1 fr. 25 ; III, 1 fr. ; IV, 1 fr. ; V, 2 fr. 50 ; VI, 1 fr. 50. Les six réunis, 7 fr. 50.

Cette « bibliothèque » est extrêmement pratique, et contient beaucoup de bonnes pièces (sauf le 3e volume), dont un grand nombre de *versets très faciles* sur les divers tons grégoriens. Nous la recommandons volontiers.

De la même édition : G. Pagella : *Raccolta di pezzi facilissimi e pratici* (Recueil de pièces très faciles et pratiques) pour orgue ou harmonium, 2 fr. 50 ; *Messe XI facilissima*, à 2 voix égales ou inégales, avec orgue, 2 fr. 50. — R. Casimiri : *Sex gradualia et tractus* (six graduels et traits) à 3 voix (alto, ténor et basse), pour le Carême, 1 fr. 50.

F. Mawet : **Missa pro defunctis** (accompagnement de la messe grégorienne de *Requiem*) ; 0 fr. 75, chez l'auteur, à Liége.

Accompagnement excessivement facile, à trois parties, qui respecte ordinairement l'accentuation rythmique et la modalité. Le système de transcription adopté ne nous paraît pas pratique.

LES REVUES (articles à signaler) :

Les Chansons de France (no 13, janvier), consacré entièrement aux *Noëls et Guillannées* (chants pour la nouvelle année).

Revue musicale, no 23. — J. Combarieu : Petites études d'histoire musicale : les divers genres de composition (I), no 24. — H. Quittard : Paër et Beethoven : à propos de la *Marche funèbre* de la 12e sonate de piano. [Très curieux rapprochement, d'où il résulte que Beethoven a suivi entierement la forme et la disposition de la marche écrite par Paër dans son opéra *Achille*.]

Revue du chant grégorien, no 2. — D. Pothier : Les Litanies de S. Joseph : note sur le rythme du chant grégorien. — D. Luc. David : La volonté de l'Église dans la restauration actuelle du chant sacré. — D. Luc. David : Mise au point [sur la question des signes dits « rythmiques ».] — A. de Saint-Grégoire : Trois proses à sainte Cécile, tirées des anciens manuscrits d'Albi.

Bulletin S. I. M., no 12. — A. Gastoué : L'Édition Vaticane et la réforme grégorienne. — no 1 (1910). — Très remarquable numéro, entièrement consacré à Haydn, avec la collaboration de C. Debussy, P. Dukas, R. Hahn, V. d'Indy, M. Ravel, Ch.-M. Widor pour la partie musicale ; et, pour la partie érudition, Henry Marcel, Th. de Wyzewa, L. Greilsamer, William Ritter, prof. Tandler, Gustave Lyon. Ce numéro renferme un grand nombre d'illustrations des plus remarquables, et une charmante *sonatine* inédite de Haydn, récemment découverte. Prix : 1 fr. 50.

Courrier musical, no 24. — William Ritter : Anton Bruckner.

Musique sacrée, no 12. — Article nécrologique sur Ch. Bordes (*à suivre*). Encartage : *Tota pulchra es*, à 3 voix égales et orgue *ad lib.*, de E. Belliard.

Santa Cecilia (Turin), no VI (126). Encartage : *Credo* « des Anges » avec chœur alterné à deux voix égales et orgue, de T. Tassi.

Recueil de la Société internationale de musique (11e année, l. II) : Julien Tiersot : *Notes d'ethnographie musicale* : *La musique chez les peuples indigènes de l'Amérique du Nord* [chants profanes et religieux (chrétiens et païens) des Indiens et des Nègres].

NOTRE SUPPLÉMENT

Messe des Anges, de M. le Ch. Perruchot.

La **Messe** de M. Perruchot est un modèle de musique polyphonique destinée à alterner avec la mélodie traditionnelle. Les thèmes des versets destinés à la « maîtrise » dérivent pour la plupart de la mélodie primitive. L'auteur a illustré ainsi toute la messe, sauf le *Credo*. — Le *Benedictus* est destiné tout entier à la maîtrise. — La science musicale et le sentiment liturgique de l'éminent maître de chapelle de la cathédrale de Monaco s'affirment une fois de plus ; nous le remercions de nous avoir mis à même de faire profiter nos lecteurs de cette œuvre si utile et qui était écrite depuis déjà plusieurs années.



Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Supplément à **La Tribune de St-Gervais.** — Janvier-Février 1910.

RÉPERTOIRE MODERNE
DE LA
Schola Cantorum



Messe dite Des Anges

pour 2 voix mixtes et Chœur populaire

PAR LE

Chanoine L. Perruchot

Maître de Chapelle de la Cathédrale de Monaco.

Partition Chant et Orgue . net : **2.25**
Parties de Chœur . . . . . net : **0.40**



BUREAU D'ÉDITION DE LA SCHOLA CANTORUM
269, Rue Saint-Jacques, PARIS



DÉPOSITAIRES A L'ÉTRANGER :

BREITKOPF et HÆRTEL
BRUXELLES — LEIPZIG — LONDRES

L. DOTÉSIO
BARCELONE — BILBAO — MADRID

FŒTISCH FRÈRES (S. A.)
LAUSANNE — VEVEY

À Monsieur l'Abbé GRÉA Chanoine
Curé de St François Xavier

MESSE DITE "DES ANGES"

ARRANGEE POUR DEUX VOIX MIXTES ET UN CHŒUR POPULAIRE

Nº 122

par le Chanoine L. PERRUCHOT

KYRIE

1er Kyrie à 2 voix
Andante

ENFANTS
mf
Kyrie e - le - i - son e - le - i - son

HOMMES
mf
Kyrie e - le - i - son e - le - i - son

Unisson
Kyrie e - le-i-son

3e Kyrie
mf
Kyrie e - le - i - son e - le - i-son

mf
Ky-ri - e e - le - i - son e - le - i-son

1er Christe Choeur à l'unisson
Christe e - leison

2e Christe à 2 voix
Chris - te e - le - i - son e - le - i - son.

Chris - te e - le - i - son e - le - i - son.

Unisson
Christe e - - le-i-son.

Partition net: 2f25. _ Parties de chœur 0f40
Répertoire moderne de la Schola Cantorum (Série Vocale)

f
Kyrie eleison eleison e
f
Kyrie eleison elei-
Unisson
-leison eleison Kyrie eleison
-son eleison

3e Kyrie à 2 voix
f
Kyrie eleison
f
Kyrie eleison e-
eleison eleison.
f
-leison eleison eleison.

GLORIA

mf
Et in terra pax hominibus bonæ volunta-
Et in terra pax hominibus bonæ volunta-
Unisson
mf
Unisson
-tis Laudamus te Benedicimus te Adoramus te
-tis Benedicimus te

f Unisson

Glorifi_ca_mus te Grati_as agimus ti_bi prop_ter ma_gnam glo_riam tu_am

Glo_rifi_ca_mus te

mf

Do - mi_ne De - us Rex cœ_les - tis De - us Pa - -

mf

Do - mi_ne De - - us Rex cœ - les_tis De - us Pa - - ter om -

f Unisson

_ter om_ni - po - tens Do_mi_ne Fi_li u_nige_ni_te Je - su Christe

_ ni - - po - - tens

mf

Do_mi_ne De - us A - gnus De - - i Fi_li_us Pa - - tris

mf

Domine De _us Agnus De _ i Fi_li_us Pa _ - tris

Unisson *p*

Qui tol_lis pecca_ta mun - di mi_se_re - re no_bis pec_

p

Qui_tol_lis pecca_ta

ca - ta mun - di sus - ci - pe de pre - ca - ti - o - nem nos_tram

mun - di sus_ci_pe depreca_ti - o - nem nos_tram

Unisson

f

Qui sedes ad dexteram Pa_tris mi_se_re_re no_bis Quoni_am tu so_lus

Quoni_am tu so_lus

Unisson

sanctus Tu so_lus Do _ mi _ nus Al _ tis _ si _ mus Je _ su

sanctus Tu so_lus Altis_ si_mus Je _ su Chris _

Unisson

Chris_te Cum sancto Spi _ ri_tu in glori_a Dei Pa _ tris A _ _

_ te A _ men

_ _ _ _ _ men A_ _ _ _ men

A_ _ _ _ _ _ men

SANCTUS

p Unisson

Sanc _ tus Sanctus

p

Sanc _ _ _ _ tus

mf *f*

Sanc_ _ _ _ tus Do_ minus De _ us Sa_ba_oth

Sanc _ tus Do_mi_ nus De _ _ us Sa_ba_oth

Unisson

Do - minus Deus Sa - baoth Pleni sunt cœ - li et ter - ra

Do_mi_nus De_ us Sa_ba_oth

glo_ri - a tu - - a Ho_san - na in ex - cel_ - - sis

BENEDICTUS

SOLI

Be - ne_dic_tus qui ve - nit in no_mi_ne Domi -

CHŒUR

- ni Be_ - ne - dic - tus qui ve_ - nit in no_mi_ne Do_mi -

Be - ne_dic_ - - tus qui ve_nit in no - mi_ne Do_mi -

ff

- ni hosan_na in excel_ sis in ex_cel_sis ho - sanna in excel_sis

ff

ni hosan_na in excel_sis hosan - - na hosanna in ex_cel - sis

AGNUS DEI

1.er Agnus

A _ _ gnus De _ i qui tol_lis pec_

p

A _ _ gnus De_ _ _ i qui tol _ lis pec_ca _ ta mun_

_ ca _ _ ta mun _ _ di mi _ sere _ re no _ _ bis

_ _ _ di mise _ re _ _ re mi _ se _ re _ re no_bis

Unisson

A_gnus De _ i qui tol _ lis peccata mun _ di mi_se_re_re no _ bis

mf più f

A_ gnus De _ _ _ i qui tol _ lis pec_ca_ta mun _

mf più f

A_gnus De_ _ _ i qui tol _ lis pec_ca _ ta mun _ _

mf p pp

_di do _ na no _ bis pa _ _ cem do_na no_bis pa _ _ cem

p

_di do_na no_bis pa _ _ cem do _ na no _ bis pa _ _ cem

Seizième Année | N° 3 | Mars 1910

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (V^e)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

PAROLES DU PAPE

Comment Pie X envisage l'avenir de la musique sacrée

Notre éminent confrère, M. Arthur Coquard, dont nous avons loué, dans le dernier numéro, la belle *Messe de mariage* dédiée à S. S. Pie X, raconte, dans l'*Écho de Paris*, l'audience qu'il a eue avec le Souverain Pontife. En reproduisant cet article, qui rentre si bien dans les vues que nous avons toujours exposées ici, et correspond aux nouvelles musicales données d'autre part, nous ajouterons que le Saint-Père et Mgr Perosi, après avoir lu la messe de M. A. Coquard, lui en ont exprimé toutes leurs félicitations :

La question de la musique religieuse ou, plus exactement, de la musique à l'église, pendant les offices sacrés, est d'une importance qu'il est superflu de démontrer. Au cours du dix-huitième et surtout du dix-neuvième siècle, l'invasion du chant profane était arrivée à de tels excès qu'une réforme devenait nécessaire.

Avant que le pape Pie X fît entendre sa grande voix aux fidèles du monde entier, certains artistes avaient jeté le cri d'alarme. Il y a bien une vingtaine d'années que Charles Bordes, dont nous déplorions récemment la perte, s'était élevé avec énergie contre la prétendue mu-

sique religieuse des compositeurs à la mode, en remettant en honneur les belles mélodies grégoriennes et les chefs-d'œuvre de la musique *a cappella*. Nous avions nous-même avant Charles Bordes, dès notre entrée dans la carrière de compositeur et de critique, exposé, dans une série d'articles publiés par le *Monde*, il y a quelque trente ans, tout un ensemble d'idées qui sont, si j'ose dire, comme une préface du *Motu proprio*.

En décembre 1903, le document pontifical vint mettre fin à la lutte et trancha de façon souveraine les questions depuis longtemps pendantes. Au premier plan, le chant grégorien. Après lui, mais encore en grand honneur, la musique polyphonique des maîtres des seizième et dix-septième siècles. Enfin, nul n'ignore que le Souverain Pontife a nettement affirmé et sanctionné les droits de la musique moderne, sous la condition expresse qu'elle soit conforme à l'esprit de l'Église, c'est-à-dire conçue et exprimée dans un sentiment religieux.

Telles sont les conclusions pratiques auxquelles aboutit le *Motu proprio*.

Malgré l'admirable netteté du document pontifical, quelques détails d'application n'en ont pas moins provoqué des hésitations et même des polémiques. Le plus surprenant est que, pris d'un beau zèle et plus catholiques que le pape, certains ecclésiastiques aient osé soutenir qu'il fallait frapper d'interdit toute musique moderne, condamner d'avance et par principe toute tentative nouvelle... Comme s'il était dans les habitudes de l'Église de fermer à l'art les portes du sanctuaire ! Pareille intolérance n'a rien de nouveau, d'ailleurs. Elle est de tous les temps, et l'on sait qu'aux jours de Palestrina un certain nombre de Pères du concile de Trente se déclarèrent hautement les adversaires de cet « art nouveau ». Mais ce qu'il y a de consolant, c'est que le génie de saint Philippe de Néri et la clairvoyance inspirée des papes eurent raison de cette opposition. Et la musique « moderne » conquit au seizième siècle sa place à l'église.

A ceux qui hésiteraient encore, je me contenterai de répondre par un argument de fait absolument décisif, en mettant sous leurs yeux le programme musical du service religieux célébré, à la chapelle Sixtine, en présence du Souverain Pontife, à l'occasion des funérailles du roi des Belges, le lundi 17 janvier 1910, sous la direction de Mgr Perosi, maître de chapelle perpétuel de Sa Sainteté :

Requiem (Anerio). *Kyrie* (Palestrina). *Absolve* (Casciolini). *Dies irae* (Perosi). *Offertoire* (Palestrina). *Sanctus* (Perosi). *Agnus* (Perosi). *Libera* (Perosi).

Ainsi, sur huit morceaux, quatre appartiennent au répertoire palestrinien ; les quatre autres sont signés de don Perosi, le célèbre maître de chapelle de la Sixtine... Voilà qui coupe court à toute discussion théorique sur les droits de la musique moderne.

Mais si une telle question ne supporte pas l'examen, il reste plus d'un point obscur, ou, du moins, obscurci par la mauvaise volonté... Je serai plus juste en disant : par la faiblesse et l'inertie de certains de

ceux qui ont la garde des décisions pontificales. Ainsi, tandis que quelques paroisses de Paris — un très petit nombre, hélas !... parmi lesquelles nous citerons, en première ligne, Saint-François-Xavier et Sainte-Clotilde — donnent le plus salutaire exemple, qui nous expliquera comment, dans un si grand nombre d'églises, les œuvres musicales du caractère le plus profane continuent de régner à peu près sans partage ? Les messes de mariage, en particulier, sont de véritables concerts où s'étalent des œuvres d'un caractère théâtral, airs ou duos à grand effet, soli de violon, de violoncelle... que sais-je encore ?

Une autre question doit préoccuper également ceux qui ont à cœur d'assurer le triomphe de l'art religieux. En présence de la désorganisation des maîtrises, de l'insuffisance notoire des voix d'enfants que, dans l'état actuel des choses, il est de plus en plus difficile de recruter, nous nous heurtons à cette conséquence douloureuse : l'impossibilité dans la plupart des paroisses d'aborder le répertoire grégorien, aussi bien que la musique des maîtres du XVI[e] siècle ou des compositeurs modernes. Que faire ? Recourir aux voix de femmes ? Beaucoup y inclinaient. Il m'a paru qu'il était opportun d'obtenir du Saint-Père une réponse sur ces différents points.

Dans une audience privée, que Sa Sainteté a bien voulu m'accorder, il m'a été permis de développer tout au long les raisons pour lesquelles beaucoup d'artistes, se plaçant au point de vue français, jugeaient opportun et profitable au développement de l'art sacré de remplacer ou, du moins, de renforcer les voix d'enfants par des voix de femmes, soprani et alti. Il leur semblait possible d'éviter tout caractère profane en recourant à certaines mesures : interdiction du solo proprement dit, lequel, en mettant en évidence la personnalité du chanteur, aboutit forcément à la *représentation*, c'est-à-dire au concert ; les chœurs, soustraits aux regards de la foule... et autres détails qu'il m'a été permis d'exposer.

A ces considérations, le Saint-Père a répondu de telle façon que sa parole doit être considérée comme une véritable et définitive règle de conduite. En voici le résumé fidèle :

« Il se peut que, bien compris, l'emploi des voix de femmes à l'église ne présente aucun inconvénient dans certains milieux. Mais le pape voit l'ensemble du monde chrétien et un tel acte aurait, dans la plupart des cas, de tels inconvénients, il entraînerait de tels abus, que nous ne saurions en autoriser l'essai, en aucun cas, ni dans aucun pays.

« — Que faire, pour remédier aux difficultés de l'heure présente, pour assurer la renaissance du beau chant chrétien ? »

Ici, le Souverain Pontife nous a développé sa pensée avec une hauteur de vues merveilleuse, ouvrant à notre esprit des horizons nouveaux et insoupçonnés.

« Qu'on s'organise ! Il y a une chose qui se pratique en certaines villes d'Italie, d'Allemagne et de France, et qui donne déjà d'excellents résultats. On met aux mains des fidèles — hommes et femmes — des manuels de chant grégorien. Là où des hommes compétents ont pris à

cœur d'instruire les foules, on est arrivé promptement à des exécutions d'un effet imposant. Le chant grégorien, dit à l'unisson par des masses de voix — hommes et femmes — est d'une incomparable beauté. Qu'on s'y applique ! Le Saint-Siège admet ainsi l'alliance de toutes les voix. Ce qu'il ne tolère pas et ne tolérera jamais, c'est le concert à l'église. »

Mais, à condition que ce péril soit évité, rien n'empêche qu'on interprète largement la pensée de Pie X. Ainsi le pape ne verrait que des avantages, nous en sommes persuadé, à ce qu'un groupe nombreux, mêlé au peuple, chantât seul certains fragments auxquels répondrait la grande masse des fidèles. De ces oppositions résulteraient une variété et une magnificence d'expression sans égale, le jour où une belle œuvre serait interprétée avec perfection. Et plus tard, quand on aura fait l'éducation des foules, pourquoi ce groupe d'élite ne chanterait-il pas, sans cesser de faire partie du peuple, telle page de musique palestrinienne ou moderne, à laquelle les masses répondraient par le formidable unisson du chant grégorien ? On aurait alors cette magnifique ordonnance : en haut, la maîtrise, composée comme aujourd'hui de voix d'hommes et d'enfants ; en bas, l'immense chœur des fidèles, duquel se détacherait, à certains moments, une élite, elle-même considérable par le nombre et la qualité des interprètes... Et ce triple chœur, alternant et se répondant, parfois aussi s'unissant et soutenu par la voix des grandes orgues, donnerait à l'office sacré un éclat incomparable.

Avais-je tort de dire que de nouveaux horizons s'ouvraient à l'activité de tous ceux qui ont à cœur de développer dans le peuple l'amour du chant religieux et de revêtir les cérémonies sacrées de la parure dont elles furent trop longtemps privées ?

Le Saint-Père a bien voulu aborder ensuite une autre question d'un grand intérêt artistique, qui lui tient fort au cœur. Il me paraît à propos d'en ajourner l'exposé.

Arthur Coquard.

N. B. — Nous apprenons que Mgr Perosi doit venir prochainement à Paris diriger deux de ses principales et nouvelles œuvres : nous convions d'avance tous nos amis à leur audition.





Nouvelles Musicales

Grenoble. — *Cours de chant grégorien.* — Des cours de plain-chant grégorien et de musique d'église se sont ouverts à Grenoble, le mardi 18 janvier 1910, sous le haut patronage de Sa Grandeur Monseigneur Henry, évêque de Grenoble.

Ces cours, dont l'entrée est publique et l'enseignement gratuit, auront lieu pour les Dames, *tous les mardis de 2 heures à 3 heures*, et seront donnés dans la chapelle de l'évêché, sous forme de prône catéchistique.

Pour les messieurs, les cours commenceront à une date et dans un local qui seront ultérieurement fixés.

Il ne s'agit là, à proprement parler, ni de conférences artistiques ni de leçons de chant. Ces cours sont destinés à la formation d'une *Schola* ayant pour but l'exécution et la propagande du chant grégorien et de la musique religieuse selon l'esprit du *Motu proprio* de S. S. Pie X. C'est dire qu'il s'agit avant tout d'une œuvre religieuse.

Ces cours s'adressent à toutes les personnes qui ont le goût de la véritable musique d'église et le désir de la faire connaître et aimer. Une connaissance préalable du solfège et une voix juste sont naturellement exigées. Les études porteront sur la lecture et l'exécution correcte du grégorien et sur la connaissance des grands maîtres polyphoniques anciens, sans négliger d'ailleurs la musique religieuse moderne répondant aux exigences des fonctions liturgiques.

Il n'est pas inutile d'indiquer ici, en quelques mots, l'intérêt que présente pour des personnes du monde l'étude de la langue chantée de l'Eglise et des règles qu'elle a tracées à l'art musical en le faisant participer aux splendeurs de son culte.

Intérêt artistique. — Beaucoup de personnes, d'ailleurs cultivées, ne connaissent que par ouï-dire ce qu'est le chant grégorien. Complètement oublié dans notre diocèse pendant de longues années, il y renaît peu à peu depuis l'ordonnance du 22 novembre 1900 de Mgr l'évêque de Grenoble, qui l'a introduit dans ses séminaires et dans sa cathédrale, et surtout depuis les instructions formelles du Souverain Pontife à ce sujet. Le grégorien est un chant magnifique, qui a fait l'admiration de tous les maîtres de la musique, et c'est travailler à une véritable éducation du goût musical populaire que de le faire connaître.

Il y a d'ailleurs des réformes à faire dans la musique d'église. Toutes les personnes de goût comprennent qu'une romance ou un air de théâtre, quelque beau qu'il puisse être en soi, n'est pas à sa place dans le saint lieu : il y a là une faute d'harmonie. Et c'est faire œuvre artistique que de remplacer cette musique profane par la musique liturgique créée par l'Eglise et adaptée par elle à ses cérémonies.

Intérêt chrétien. — Le chant grégorien est le chant officiel de la liturgie catholique. Il a été *imposé* à toute l'Eglise par le *Motu proprio* de 1903. En travaillant à sa diffusion, nous sommes donc assurés d'obéir aux ordres du Pape et de faire œuvre de bons chrétiens. D'ailleurs, une formation chrétienne est incomplète, s'il y manque l'intelligence des cérémonies, qui ne sont que la manifestation

extérieure de la doctrine. Or, dans les cérémonies, une part est réservée aux fidèles : c'est le chant. La musique liturgique n'est pas autre chose qu'une *prière collective.* Il faut comprendre l'étude et la pratique du plain-chant comme un moyen de sanctification personnelle.

Mais c'est aussi un moyen d'apostolat. Les personnes initiées à la musique de l'Eglise seront en mesure de se rendre très utiles dans les œuvres, catéchismes, patronages, etc., où leur enseignement préparera le chant populaire tant souhaitable et tant souhaité ; et cela, avec d'autant plus de chances de succès que dès à présent une seule et même édition (l'*Edition Vaticane*) doit être partout en usage pour les chants liturgiques. Ajoutons que le chant grégorien, au moins pour la partie réservée au peuple, est infiniment plus facile à apprendre et à enseigner qu'on ne se l'imagine généralement.

Les personnes qui désirent suivre ces cours sont priées d'envoyer dès maintenant leur adhésion à M. l'abbé Poncin, maître de chapelle de la cathédrale, 4, place Vaucanson, Grenoble.

A cet exposé, nous ajouterons qu'à la suite d'une remarquable conférence du R. P. dom Latil, de l'Ordre de Saint-Benoît, un groupe de personnes zélées a demandé que la Manécanterie de la Croix-de-Bois vînt à Grenoble. Les petits chanteurs s'y font entendre le jour de saint Joseph, et le lendemain, jour des Rameaux, préparant sans doute la fondation d'une œuvre analogue pour Grenoble et la région.

Reims. — *Les chanteuses de Nostre Dame.* — Sous ce vocable, un groupe s'est formé, de dames et de jeunes filles de la ville, pour l'étude et la pratique de la musique sacrée.

Son répertoire comporte : 1° le plain-chant ; 2° les œuvres polyphoniques, originales ou inspirées, du xvi[e] siècle ; 3° les compositions de style moderne en conformité avec les principes rappelés dans le *Motu proprio* de S. S. Pie X, du 23 novembre 1903.

Les chanteuses de Nostre Dame se sont placées, comme leur titre l'indique, sous le patronage de la très sainte Vierge Marie.

I. — *But* : 1° Faire connaître et faire aimer, par des exécutions soigneusement préparées, le véritable chant d'église.

2° Rendre service à MM. les curés : ou bien collectivement, à l'occasion des solennités auxquelles pourrait être convié le groupe entier, — en principe à une cérémonie, chaque année, dans chacune des paroisses de la ville ; — ou bien individuellement, par les services qui pourraient être sollicités de leur bonne volonté, à l'endroit du chant, dans les organisations paroissiales : catéchismes, patronages, associations pieuses, etc.

3° Pénétrer davantage leur piété personnelle de la « prière chantée » de l'Eglise, en y prenant, sans s'écarter des règles ecclésiastiques les concernant, une part plus active.

II. — *Membres :* 1° Peut devenir *membre actif* toute personne : *a*) offrant les qualités chrétiennes de rigueur ; *b*) possédant une voix suffisamment juste et les connaissances musicales, — si possible, plain-chantales, — élémentaires ; *c*) présentée par au moins un membre du groupe.

2° Les *membres honoraires,* c'est-à-dire les personnes qui veulent bien offrir une cotisation annuelle de cinq francs, sont directement et régulièrement intéressées à toutes les manifestations de la vie du groupe. Une réunion annuelle en leur honneur sera, pour « Les chanteuses de nostre Dame », l'occasion de témoigner leur reconnaissance à leurs dévoués membres honoraires.

3° Sont considérés comme *membres bienfaiteurs* au groupe les personnes qui l'auront favorisé d'une exceptionnelle générosité, ou bien auront contribué à sa prospérité d'une façon plus particulière.

III. — *Organisation :* 1° Un conseil, — renouvelable, — est chargé de discuter les différentes questions intéressant le groupe. Il comporte, outre le directeur du chant,

une présidente et deux conseillères, une secrétaire, une trésorière, une bibliothécaire [1].

2° Le groupe entier des chanteuses [2] est réparti en trois sections : la *Schola* ou petit chœur (S), la section *Sainte-Hildegarde* (H), et la section *Sainte-Cécile* (C). Cette division est nécessitée par l'exiguïté, dans certaines des églises ou chapelles de la ville, de l'endroit où peuvent se tenir les choristes. La Schola ou petit chœur participe à toutes les exécutions, les sections Sainte-Hildegarde et Sainte-Cécile, alternativement, quand précisément le groupe entier manquerait de la place nécessaire. Il y a, dans ce dernier cas, obligation pour les membres empêchés de se faire remplacer par un membre de la section restée libre.

3° Toute la musique nécessaire, timbrée au chiffre du groupe et au numéro de chacune, est mise à la disposition des chanteuses. Elles en demeurent responsables.

IV. — *Fonctionnement :* 1° Il y a normalement deux répétitions par mois, les vendredis 2e et 4e, de la mi-octobre à fin juin. Elles ont lieu à 5 heures très précises, 6, rue des Chapelains, salle Saint-Grégoire. Les chanteuses, même celles ne prenant pas part à l'exécution en préparation, se feront véritablement un devoir de l'assiduité aux répétitions.

2° Les exécutions sont exclusivement à voix égales, et, en règle très habituelle, dans la forme chorale, cette forme convenant comme aucune autre à la prière liturgique, essentiellement collective. La mantille est de rigueur.

3° Chaque fois que les chanteuses prennent part à un office, une traduction des chants exécutés, avec un bref commentaire liturgique, est mis en vente. Ces petits *Indicateurs des chants* permettent aux fidèles de se pénétrer du sens des prières chantées ; de s'y unir mieux, à l'occasion même d'y prendre part. Ils sont dans le présent format, faciles à emporter dans un livre de piété. On peut se les procurer chez les libraires catholiques et marchands de musique, et à l'église même avant l'office [3].

V. — *Avantages personnels :* 1° Au premier rang de ces avantages, les « chanteuses de nostre Dame » escomptent la bénédiction de Dieu et une spéciale protection de la sainte Vierge, leur patronne. L'apostolat du chant sacré comme le veut l'Eglise n'est pas le premier de tous, mais c'est un apostolat : Dieu doit le bénir, à une époque surtout où, par la voix de son vicaire, il en a rappelé les raisons et l'obligation.

2° Un autre avantage consiste dans un développement du goût, une aisance et une sûreté dans l'interprétation qui seront naturellement le fruit d'une pratique active sur un programme de choix. Les chanteuses d'ailleurs qui voudraient de leur côté organiser des chants, ont la faculté d'emprunter au groupe les parties vocales nécessaires ; le règlement pour ce « prêt de la musique » est en élaboration mais ne pourra guère être mis en pratique avant octobre prochain.

3° Avec l'autorisation de M. le curé, sollicitée par l'intéressée, le groupe, — une section ou une délégation, — se charge des chants de la messe de mariage de chacune de ses adhérentes.

Enfin, disons que la formation et la fondation de ce groupe, préparées depuis plusieurs années, aura pour corollaire la formation d'un groupe analogue pour les hommes et les jeunes gens, qui déjà ont donné leurs prémices à diverses occasions, et spécialement pour les grandioses fêtes de Jeanne d'Arc.

Tours. — *La Société littéraire et artistique de la Touraine*, dans sa soirée du 15 février 1910, a consacré toute une partie de son programme à la mémoire de Charles Bordes. — I. *Etude biographique et critique*, par M. Horace Hennion. La famille de Ch. Bordes. — Sa naissance à Vouvray (12 mai 1863) ; son enfance. —

1. Présidente : Mme A. Souillé. — Conseillères : Mlle D. Laignier et Mme C. Mairigant. — Secrétaire : Mlle Odelin, 49, rue Talleyrand. — Trésorière : Mlle H. Simon, 111, rue des Capucins. — Bibliothécaire : Mlle M. Comont, 14, rue de l'Université (décembre 1909.)
2. Quatre-vingts à sa fondation.
3. Les membres honoraires du groupe les reçoivent aussitôt leur apparition.

Ses études avec César Franck. — Sa mission au pays basque. — Ch. Bordes, fondateur et directeur des *Chanteurs de Saint-Gervais* et de la *Schola Cantorum*. — La musique religieuse ; les maîtres primitifs des xv[e] et xvi[e] siècles ; sa décadence. — Les anthologies et reconstitutions scéniques de Ch. Bordes. — Sa retraite à Montpellier. — Sa mort à Toulon (8 novembre 1909). — Son inhumation à Vouvray (19 janvier 1910).

II. — *Audition d'œuvres de Charles Bordes.* — 1° Deux fantaisies rythmiques, pour piano (M[lle] M. Wyder). 2° Mélodies pour chant et piano. *a*) J'allais par les chemins perfides ; *b*) Paysage vert ; *c*) O triste, triste était mon âme ; *d*) Dansons la gigue ! (poésies de Paul Verlaine). (M[me] M. de la Barthe et M[lle] M. Wyder). 3° Rapsodie basque, pour piano et orchestre (Réduction de l'orchestre au 2[e] piano par Gustave Samazeuilh) (M[lle] M. Wyder et M. R. Liéron).

BELGIQUE

Malines. — S. E. le cardinal archevêque de Malines vient de promulguer un remarquable règlement sur la musique d'église : le format du présent fascicule ne nous permet pas aujourd'hui de le faire connaître plus au long, nous l'analyserons dans le prochain numéro. En attendant nous publions les suivantes

Notes sur les célèbres carillons et carillonneurs. — Les auditions qui ont eu lieu à l'occasion du grand congrès catholique remettent en lumière les origines du fameux carillon de Malines, instrument unique au monde, dont la ville s'enorgueillit à bon droit.

Les origines du carillon de Malines sont confuses parce que lointaines. Des documents de la comptabilité administrative et un curieux manuscrit de 1648, dû à Théodore de Sony, carillonneur de Saint-Nicolas, à Bruxelles, conservé aux archives de cette ville, nous fournissent à ce sujet quelques données précises.

A Malines, comme ailleurs, le carillon doit vraisemblablement son origine à l'habitude répandue dès le xi[e] siècle de faire précéder la sonnerie de l'heure du tintement alternatif de trois ou quatre cloches. C'était une sorte d'avertissement préalable qu'en pays flamand on appelait le « voorslag ». Ce tintement était obtenu au moyen d'un appareil, du reste rudimentaire, que les documents de l'époque appellent « tintinnabulum ». Plus tard, les progrès de l'horlogerie permirent de perfectionner ce mécanisme : on inventa les tambours dont les dents, par leur mouvement circulaire, actionnent des leviers. Le premier tambour en usage à Malines date vraisemblablement de 1441 (le tambour actuel a été placé en décembre 1735). Plus tard encore, vers 1557, grâce aux progrès réalisés dans la confection des clavecins, on imagina d'employer, en même temps que le tambour, une sorte de clavier, et de substituer la mélodie variée et libre à la mélodie mécanique monotone. Le clavier lui-même subit diverses transformations dont la plus importante fut l'adjonction, aux leviers actionnés par les mains ou par les poings, de leviers actionnés par les pieds.

Tel est, en deux mots, le clavier sur lequel s'exercent encore aujourd'hui l'adresse et la vigueur du carillonneur. En 1583, il augmente de deux cloches nouvelles et d'une troisième venue du couvent d'Hanswyck. De 1600 à 1644, le magistrat le dote de onze cloches nouvelles et, d'après le tableau que dresse Théodore de Sony, le carillon de Malines devait occuper, dans nos provinces, le sixième rang et venir après les carillons de Bruxelles (38 cloches), d'Anvers (31), de Gand (31), de Montaigu (33), d'Afflighem et de Ninove (27). Mais il a eu sur ses rivaux d'alors cette double supériorité de se développer et surtout de leur survivre.

En 1679, le magistrat communal décida le remplacement du carillon ancien, jugé insuffisant ou défectueux, par un carillon nouveau dont les 33 cloches furent commandées à un célèbre fondeur d'Amsterdam, Pierre Hemony. De l'ancien jeu, il ne fut conservé que 11 cloches, auxquelles il faut ajouter la série des bourdons, dont « Salvator », d'un poids de 9.000 kilos, est d'une admirable et puissante sonorité.

Tel est le carillon actuel de Malines. Il comporte quatre octaves et se prête merveilleusement aux fantaisies du carillonneur... qui sait s'en servir.

***

Ces quelques lignes suffiraient déjà à montrer avec quel soin jaloux les magistrats communaux de Malines se sont, au cours des siècles, préoccupés de leur carillon. Et parce qu'ils en étaient fiers, ils avaient pris soin de stipuler dans leurs règlements que le carillon devait être associé à toutes les manifestations de la vie malinoise.

C'est ainsi qu'aux termes d'un règlement datant de 1592, encore en vigueur dans certaines de ses dispositions, le carillonneur devait « tonner et bateler sur les cloches » les veilles et les jours de grande fête, les dimanche, lundi et samedi, les jours de marché, matin et soir, pendant une heure, tous les jeudis, à la messe du Saint-Sacrement et au salut.

Pareil règlement assez sévère et assez exigeant ne pouvait être imposé que si on avait un carillonneur sous la main. De fait, et bien qu'aucun Conservatoire n'ait fait figurer l'apprentissage du carillon au programme de ses cours, jamais le carillon de Malines n'a chômé faute de carillonneur.

On a pu dresser, à l'aide des documents administratifs, la liste des 25 carillonneurs qui se sont succédé sans interruption depuis 1557.





Les Trois États de la Tonalité

(*Suite*)

TRANSLATION TONALE

I. Rôle de l'*enharmonie* dans la translation tonale. — II. Nécessité du *tempérament* pour circonscrire l'orbite tonale. — III. Les grands systèmes modulants : Beethoven, Wagner, Franck.

Le fait de la *translation tonale*, postérieur à celui de l'oscillation cadentielle, paraît avoir pour raison profonde l'*enharmonie*, en tant que substitution des fonctions.

On est convenu dans la pratique de réserver le mot « enharmonie » aux seules substitutions de fonctions harmoniques comportant l'emploi de sons identifiés par l'oreille mais différenciés par l'écriture : c'est là restreindre à un fait purement graphique le sens d'un terme, dont toute la valeur consiste à signifier précisément ce qui ne saurait être écrit, ce qui se passe *à l'intérieur de* l'harmonie (εν ἁρμονια).

La nécessité graphique, toute conventionnelle, qui fait substituer un *sol dièse* à un *la bémol*, dans l'écriture de telle ou telle superposition harmonique, est à l'*enharmonie* ce que la *mesure* est au *rythme* : elle coïncide parfois avec la réalité, mais elle contribue très souvent à la dissimuler.

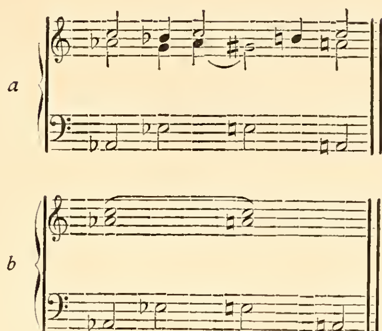
Tel passage d'une partition d'orchestre, transcrit en *ut bémol* par exemple, pour en faciliter l'exécution sur la harpe Érard, tandis que tous les autres instruments sont écrits en *si naturel*, offre un cas indiscutable d'enharmonie exclusivement *graphique*, inexistante en réalité [1].

Tous les cas d'enharmonie « pour l'œil » ne sont pas aussi apparents que celui-ci. Mais combien plus importants et plus fréquents sont les cas où l'enharmonie réelle n'est pas révélée par l'écriture.

Comparons, par exemple, les deux formules ci-dessous, dont la pre-

1. Cette amphibologie inhérente au mot *enharmonie* a été fort opportunément signalée et étudiée par M. Maurice Gandillot dans son récent et remarquable ouvrage : *Essai sur la Gamme* (Gauthier-Villars, éditeur).

mière seulement (*a*) présente une *enharmonie* à la fois *graphique* et *réelle* :



Au point de vue du « contenu harmonique » (εν ἁρμονια), il n'y a pas de différence entre ces deux formules.

Dans l'une comme dans l'autre, l'*ut,* qui occupait au début la fonction de *tierce majeure* de *la bémol*, prend à la fin la qualité de *tierce mineure* de *la naturel,* sans avoir aucunement changé d'intonation ; qu'on ait passé ou non par la modification graphique du *la bémol* en *sol dièse*, la substitution de fonction demeure identique dans les deux formules.

C'est précisément dans cette substitution que consiste la véritable *enharmonie :* l'*ut* (*b*), *tierce mineure* de *la naturel*, est *enharmonique* de l'*ut*, *tierce majeure* de *la bémol*, absolument au même titre que le *sol dièse* (*a*), *tierce majeure* de *mi naturel,* est *enharmonique* de *la bémol, quarte juste* de *mi bémol*.

On pourrait appliquer cet exemple aussi bien aux successions modulantes qui exigent l'emploi d'enharmonies graphiques, qu'à toutes les autres, sans exception ; d'où il faut conclure que l'*enharmonie* réelle consiste dans *la propriété que possède tout son fixe d'occuper successivement des fonctions ou des degrés harmoniques différents, sans changer d'intonation.*

Toute la notion de la *translation de la tonalité* est contenue dans cette définition.

Tant que la cadence tonale n'eut d'autre effet que d'affirmer plus ou moins longuement les fonctions respectives des divers degrés d'une même tonalité, aucune *modulation* véritable, aucun *changement d'état* caractéristique dans la fonction impartie à chaque degré n'était possible.

Tel est, même au point de vue historique, l'état tonal de la période transitoire que nous venons d'examiner ; les modifications tonales apparentes n'atteignent pas la fonction primitive de chaque degré ; si l'on rencontre parfois une *dominante de la dominante* principale, c'est à titre de renforcement de cette dernière, ou de prolongement momentané de la *demi-oscillation cadentielle* vers les *quintes ascendantes* ; les marches d'harmonie elles-mêmes sont, dans la plupart des cas, éminemment affirmatives de la tonalité générale établie.

Mais il en est de ces velléités modulantes ce qu'il en fut naguère du *b molle* ou *quadratum :* il n'était certes pas *chromatique*, mais il permit à la musique de le devenir ; il n'était pas *tempéré* et il obligea la gamme entière à l'être. L'*oscillation cadentielle* n'était pas *modulante :* elle permit à l'harmonie de le devenir ; elle n'était pas *enharmonique :* elle obligea toute la musique à l'être, en y introduisant définitivement l'usage de la *substitution des fonctions.*

Du jour où l'on eut senti, sinon compris, qu'un son quelconque, la *quinte aiguë* d'une *dominante*, par exemple, pouvait cesser d'occuper la fonction de *deuxième degré* d'une tonalité, pour revêtir *enharmoniquement* (c'est-à-dire *sans changer d'intonation*) le rôle de *dominante* d'un ton nouveau, dans lequel tout se passerait comme dans le ton initial, avec cette différence que l'ancienne *dominante* y exercerait dorénavant les prérogatives d'une *tonique*, de ce jour-là, la *modulation* était née, la *translation tonale* devenait un fait concret, aisément praticable, et la répercussion de ce petit fait enharmonique sur toute la musique ultérieure devait avoir des effets inouïs et incalculables !

II

Cependant, la timide modulation, messagère des enharmonies de l'avenir, ne tendait à rien moins qu'à la destruction de toute tonalité, c'est-à-dire de toute musique.

Toute substitution de fonction, toute permutation tonale devenant loisible à l'aide de l'enharmonie pure, la modulation indéfinie eût entraîné la tonalité vers un anéantissement inévitable : tel un astre désorbité qui s'abîme dans l'infini suivant quelque gigantesque parabole.

Une seule force pouvait soustraire la modulation à cette chute irrévocable : celle de l'*axe* inébranlable, de la *ligne de foi* salvatrice, du *point d'appui* impérieusement requis pour la sauvegarde de la tonalité

Ce *lieu tonal* d'un nouveau genre, où la modulation pourrait désormais graviter avec ordre et en toute sécurité, lui fut fourni par le *tempérament*, limitant au *cycle fermé* des *douze quintes* [1] l'horizon des tonalités, comme le cycle fermé des douze constellations du zodiaque circonscrit notre horizon astral.

Mais cette sorte d'*orbite tonale*, close relativement à nous par le tempérament, demeurait ouverte virtuellement dans l'infini, de même que les orbites planétaires, circulaires ou elliptiques en projection, sont elles aussi très probablement ouvertes suivant une spire hélicoïdale, image idéale de nos aspirations, illimitées de tendances, circonscrites de fait.

Protégée par le tempérament contre le péril extérieur de la chute tangentielle, la modulation courait encore d'autres risques : un péril

1. Voir le *Cours de Composition musicale* par Vincent d'Indy: Premier Livre, chapitres VI et VII ; Deuxième Livre, Première Partie, chapitre IV, p. 252 et suiv.

intérieur presque aussi redoutable la menaçait au sein même du cycle fermé des douze quintes tempérées.

Si l'éternel principe d'unité, subordonnant toute *tonalité de translation* à la *tonalité de départ*, tout *lieu temporaire* au *lieu d'origine*, venait à être transgressé, la modulation allait être condamnée à errer perpétuellement sur l'orbite des quintes, sans retrouver jamais son point de départ, c'est-à-dire son unique raison d'être.

Mais ce principe traditionnel, nettement pressenti déjà par les antiques monodistes, avait reçu de la cadence harmonique, éminemment déterminative de l'unité tonale, une puissance telle, que chez les musiciens géniaux tout au moins, il devait toujours résister victorieusement aux assauts formidables que ne cessait de lui livrer l'*enharmonie*, si séduisante en ses subtils effets de pénétration mutuelle des tonalités.

Enharmonie, *modulation*, *tempérament*, apparaissent ainsi indissolublement liés à l'essence même de notre système tonal, depuis l'époque de l'immortel *Wohltemperirte Clavier* jusqu'à nos jours. Toutefois, si cet admirable ouvrage de Jean-Sébastien Bach exprime nettement par son titre l'acquiescement des musiciens de son temps au dogme du *tempérament* et, par suite, de l'*enharmonie*, c'est seulement au siècle suivant qu'on en devait constater les effets décisifs sur la *translation tonale*.

Il appartenait à Beethoven de réaliser enfin l'équilibre dans la modulation, la *translation avec esprit de retour au ton initial*, la circulation ordonnée des tonalités accessoires autour de la tonalité générale, unique et immuable. Magistrale affirmation du principe d'unité, auquel des novateurs incontestés, comme Wagner et Franck, ont cru pouvoir se soumettre, sans rien perdre de leur puissante originalité.

III

Comme tout phénomène musical, la *translation tonale* ne peut être appréciée que par comparaison avec son *point de départ*, le *ton principal*, dont la prépondérance s'établit par les mêmes moyens que celle des notes tonales d'une mélodie : c'est-à-dire par l'*intensité* de l'affirmation initiale de ses harmonies caractéristiques, par la *durée* de ses réapparitions, plus longues ou plus fréquentes que chacune des stations successives dans des tons transitoires, et par la *distance* plus ou moins grande qui sépare ceux-ci du ton principal [1].

Ainsi, l'on voit les tons se hiérarchiser entre eux à la façon des degrés mélodiques, le ton principal jouant ici le rôle de la tonique et de ses dépendances, demeurant toujours plus apparent, soit par sa *durée*, soit par son *intensité* soit par sa *place*, tandis que les autres tons gardent un

1. Voir le *Cours de composition musicale* par Vincent d'Indy, Deuxième Livre, Première Partie, chap. IV, p. 246 et suiv.

rôle ornemental, comparable à celui des notes accessoires d'une mélodie.

De là, deux sortes de tons transitoires, comme il y avait deux espèces de notes artificielles : la *broderie*, revêtant ici l'aspect d'une modulation à un ton plus ou moins voisin, avec retour immédiat au ton principal ; le *passage*, ou emploi d'un ton intermédiaire entre le ton initial et un autre plus ou moins éloigné.

La distance entre les tonalités résulte de la plus ou moins grande *affinité enharmonique* entre les degrés importants de chaque ton en présence. Dans notre *cycle* musical des *douze quintes*, cette affinité est extrêmement variable ; on admet généralement qu'elle est d'autant plus grande que les enharmonies sont pratiquées entre les fonctions tonales les plus caractéristiques : une *dominante* devenant une *tonique*, une *médiante* devenant une *tonique*, une *médiante* devenant une *dominante*, ou réciproquement. Dans chacun de ces cas, il y a parenté réelle entre les tons ainsi reliés par l'*enharmonie* d'une des notes composant leurs *accords parfaits de tonique* respectifs.

Toutefois, les questions de préséance entre ces diverses parentés ont donné lieu à des appréciations différentes, suivant les époques, les pays ou les compositeurs. Quant aux effets de la distance qui sépare deux tonalités l'une de l'autre, ils sont immuables :

1° Plus les tons transitoires sont éloignés du ton initial, plus leur pouvoir absorbant s'accroît au détriment du sentiment tonal général.

2° A distance égale, de part et d'autre du ton initial, dans le sens des quintes *ascendantes* (*dominantes*) ou dans celui des quintes *descendantes* (*sous-dominantes*), le pouvoir absorbant est plus grand du côté de ces dernières.

Ce pouvoir absorbant de certains tons relativement à d'autres a été pressenti ou redouté de tous les musiciens. Mieux connu de quelques-uns d'entre eux, il sert dans leurs ouvrages à mettre en valeur les modulations, sans jamais oblitérer avec excès le sentiment de la tonalité principale.

(*A suivre.*) AUGUSTE SÉRIEYX.





FORMULAIRE DE RÉCITATIFS

POUR LES GRADUELS ET CHANTS ORNÉS

La liturgie comprend, avec des prières et des cérémonies, un certain nombre de chants. Mais, dans beaucoup d'églises, par le fait de la diminution des moyens vocaux, ou du peu d'habileté dans le chant, on trouve insurmontable la préparation régulière des répons-graduels, des versets alléluiatiques et des autres chants ornés.

En certains pays, on se contente de la récitation à mi-voix, par le célébrant, des passages dont on omet le chant : c'est évidemment méconnaître l'essence, comme la tradition, de la liturgie, c'est aller contre ses règles formelles, le graduel surtout étant le principal chant de la messe, en ses parties propres. Ailleurs, pour ne pas contrevenir à l'esprit liturgique, on récite ces textes au chœur à haute voix, soit *recto tono*, soit sur une formule psalmodique ordinaire : c'est en soi peu intéressant.

On peut concilier facilement tout cela. Il y a déjà sept ou huit ans, nous avions eu l'occasion de présenter à un comité des essais d'adaptations de formules fixes, moins monotones que celles de la simple psalmodie, et que leur retour fréquent rendait faciles d'exécution. Pour une cérémonie de mariage dont on a volontiers parlé, nous eûmes l'occasion de faire exécuter divers passages de la messe sur d'anciens récitatifs tombés en désuétude. Sur l'instance de diverses personnes, nous avons mis à point ces adaptations, en les offrant aujourd'hui au public.

Les formules publiées ci-après, ton par ton, pour les chants ornés qui séparent l'épître de l'évangile, ont en général été empruntées à des formes liturgiques en faveur à certaines époques, spécialement en France : telles les épîtres solennelles, diverses psalmodies en solo, certains chants anciens de répons. Quelques excursions ont également été faites dans le chant mozarabe de l'Eglise de Tolède et les mélopées ambrosiennes de l'Eglise de Milan, apparentées de très près à la fois aux chants grégoriens et aux anciennes mélodies en usage en France.

On croit que ces antiques formulaires, rénovés ainsi, aideront à faciliter l'exécution des graduels et chants similaires. En choisissant de préférence des tons et des cadences appropriés aux mélodies grégoriennes de ces chants, on en prépare l'étude et la bonne exécution.

Dans les graduels, on s'est souvenu que la forme originelle et parfaite de ces chants est celle du *répons*, et c'est pourquoi on a choisi de préférence des timbres mélodiques se prêtant à la reprise.

Pour les alléluias, on a pensé que le choix d'un des chants romains, quant au mot

alleluia, s'imposait : en prenant les plus usités rencontrés dans le graduel, on leur a adapté, pour le verset, des formules simples en rapport avec eux.

Enfin, les *traits* ne sont pas une psalmodie simple, mais ornée. C'est afin de se rapprocher de la tradition qu'on a choisi pour ces psaumes des formules anciennes, plus simples que les mélodies grégoriennes, mais d'une forme analogue.

Nous avons l'espérance que le succès couronnera ces efforts, et qu'on pourra trouver ici, suivant le vœu de la Commission Grégorienne Pontificale en 1904, le noyau d'un « Graduel à l'usage des petites églises », permettant à tous de suivre plus exactement la liturgie, véritable et principal soutien de la piété chrétienne.

AMÉDÉE GASTOUÉ.

Chacune des formules qui suivent est donnée en notation grégorienne et en notation moderne avec une judicieuse transposition.

I. La *récitation* sur une même note n'est pas indiquée spécialement dans la portée grégorienne ; dans la notation moderne on l'a marquée par cette figure ⊏.

II. Les syllabes *survenantes* ou supplémentaires sont indiquées en *italique*. On n'a pas cru devoir les noter ; on se rappellera que ces syllabes sont chantées *sur le même ton que la suivante ;* les quelques exceptions ou difficultés sont notées en leur lieu, en petites notes ou entre parenthèses.

III. Les *flexes* marquées par une croix se feront comme dans la psalmodie ordinaire : savoir en abaissant la voix d'un ton dans les 1er et 7e tons, d'une tierce dans les 4e et 5e. Les autres cas sont notés.

IV. Deux notes ou neumes compris sous une accolade indiquent qu'on les groupe ou qu'on les sépare, dans l'exécution, suivant qu'il y a au-dessous une seule syllabe ou deux.

Exemple I. cujus est Dóminus, — cu- jus est Dó- mi- nus

Exemple II. De- us / Al- tís- *si*- mus — Al- tís- *si*- mus

Exemple III. apud Deum : † — De- um : † *ou* De- um : †
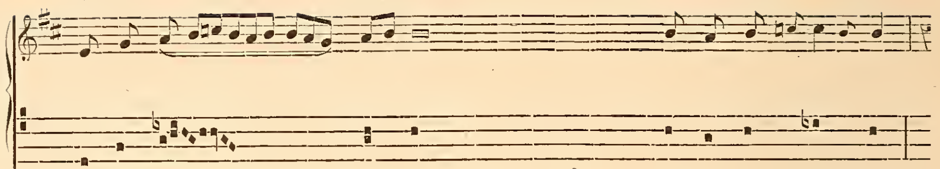
Exemple IV.

De- us hómi- num
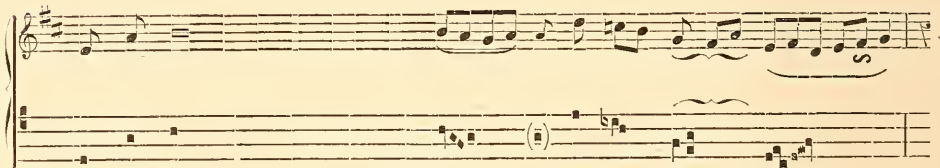
De- us hó- mi- num.

Pour chaque ton des pièces qui suivent, on trouvera, sous les numéros d'ordre correspondants, d'abord le répons, ensuite le verset ; ils suivent en général l'ordre de l'année liturgique ; une table détaillée terminera le travail.

Graduels du 1er ton



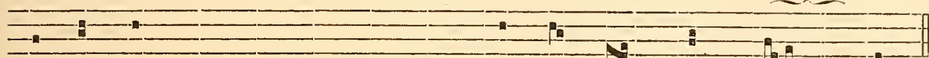
℟. 1. U- ni- vér- si * qui te ex- spéc- tant,
2. Sci-ant gen- tes * quóniam nomen ti- bi De- us :
3. Mi- se- ré- re * mei, Deus, † mise- ré- re me- i :
4. Cu- stó- di me *, Dómine, † ut pu- pil-lam ó- *cu*- li :
5. Be- á- ta gens *, | cujus est Dóminus De- us e- ó- rum :
6. Ec- ce * quam bonum et quam ju- cún- dum,
7. Ti- mé- te * Dóminum, omnes san- cti e- jus :
8. Glo- ri- ó- sus * Deus in san- ctis su- is :
9. Sa- cer- dó- tes * ejus índuam sa- lu- tá- ri :
10. Os ju- sti * meditábi- tur sa- pi- én- *ti*- am,
11. Con-cu- pi- vit * rex de- có- rem tu- um,
12. Sa- pi- én- ti- a * hujus mundi stultítia est apud Deum: † scriptum est e- nim :
13. In- vé- ni * David servum meum : † óleo sancto meo un- xi e- um : ma- nus enim mea auxili- á- bi- tur e- i :
14. O-mnes gen- tes * quascúmque fecísti véni- ent et adorábunt co- ram te, Dó-*mi*-ne :
15. De- si- dé- ri-um * cordis ejus tribu- í- sti e- i :



℣. 1. Vi- as tuas, Dómine, | no- tas fac mihi :
2. De- us meus, pone illos | ut ro- tam,
3. Mi- sit de cae- lo, et li- be- rávit me :
4. De vul- tu tuo | judíci- um tu- um próde- at :
5. Ver- bo Dómini | cae- li fir- má- ti sunt :
6. Sic- ut unguén- tum in cápi- te :
7. In- qui- rén- tes au- tem Dómi- num
8. Déx- te- ra tua, Dómine, | glorificáta est in vir- tú- te :
9. Il- luc produ- cam cor- nu Da- vid :
10. Lex De- i ejus in corde i- psí- us :
11. Au- di, fili- a, | et vi de :
12. Per- dam sapiéntiam sa- pi- énti- um :
13. Ni- hil profíciet inimícus in e- o :
14. Quó- ni- am magnus es tu, | et fáci- ens mi- ra- bili- a :
15. Quó- ni- am praeve- ní- sti e- um

Graduália I[1] toni



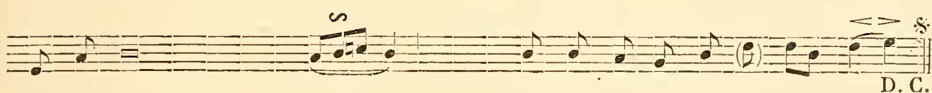


non con- - - - - - - - - - - - - - - - - - - fun- dén- tur, Dómi- ne.
tu so- lus Altíssimus † su- per ó- mnem ter- ram.
quó- ni- am in te confídit á- ni- ma me- a.
sub um- bra alárum tuá- rum pró- te- ge me.
pó- pu- lus, quem elégit Dóminus † in hae- re- di- tá- tem si- bi.
ha- bi- tá- - - - - - - - - - - - - - - re fra- tres in u- num.
quó- ni- am nihil deest ti- mén- ti- bus e- um.
mi- rá- bilis in majestáte, | fá- ci- ens pro- dígi- a.
et san- cti ejus exsultatió- ne ex- sul- tá- bunt.
et lin- gua ejus lo- qué- tur ju- díci- um.
quó- ni- am ipse est Dó- mi- nus tu- us.

Dó- mi- nus novit cogitatiónes sapiénti-um † quó- ni- am va nae sunt.

et brá- chium meum con- for- tá- bit e- um.

et glo- - - - - - - - - - - - - - rificá- bunt no- men tu- um.
et vo- luntáte labiórum ejus † non frau- dá- sti e- um.





et sé- mitas tuas é- do- ce me.* ℟.
et sic- ut stípu- lam an- te fá- ci- em ven- ti.
de- dit in oppróbri- um con- cul- cán- tes me.
ó- cu- li tui vi- de- ant ae- qui- tá- tem.
et spí- ritu oris e- jus o- mnis vir- tus e- ó- rum.
quod de- scéndit in bar- bam, bar-bam A- a- ron.
non de- fícient o- mni bo- no.
déx- te- ra manus tu- a con- fré- git in- i- mí- cos.
pa- rá- vi lucér- nam Chri- sto me- o.
et non supplantabún- tur gres- sus e- jus.
- - - - - - - - - - - - - - - - - - et in- clí- na au-rem tu- am.
et pru- dén-tiam prudénti- um re- pro- bá- bo.
et fí- li us iniquitá- tis non no- cé- bit e- i.
- tu es De- us so- lus.
- - - - - - - - - - - - - - - - in benedi- cti- ó- ni- bus dul- cé- di- nis.

(*A suivre*).



PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront 0 fr. 30 en timbres-poste.

Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre 0 fr. 30 à leur demande.*

Réponses

Abbé L. Jacquemin. — 1° Vous trouverez les principaux éléments d'une bibliographie de l'histoire de la musique dans l'ouvrage de M. Landormy, dont on a donné un compte rendu dans notre dernier numéro. 2° *Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire en Europe*, par Pierre Aubry ; *Histoire de la chanson française*, par Julien Tiersot.

Abbé G. Duprey. — Voici les renseignements que vous nous demandez sur les premières années de la *Paléographie musicale* des bénédictins de Solesmes.

Elle fut fondée sur l'inspiration de Dom Mocquereau (qui en devait être le principal rédacteur), en 1888. Dom Pothier lui-même commença la publication en en traçant le plan ; celui-ci fut inséré, sous forme d'articles, par divers journaux et revues catholiques. (Cf. la *Bibliographie des Bénédictins de France*, publiée par Dom Cabrol, 1re éd., 1889 ; 2e éd., 1906.) Dans le tome I, ce fut le choix de Dom Pothier, de concert avec Dom Mocquereau, et à Saint-Gall même, qui détermina la reproduction du ms. 339, et d'un certain nombre de planches. Dom Mocquereau tint la plume pour l'*Introduction générale* et l'explication des planches : Dom Pothier revoit le tout, modifie, ajoute ou retranche, de bonne entente avec Dom Mocquereau. Les pages sur la bibliothèque de Saint-Gall et la description du ms. sont de Dom Cabrol et de Dom Cagin. Dans les tomes II et III, le choix des planches dépend aussi, en notable proportion, de Dom Pothier. Dom Pothier rédigea le tome II en collaboration avec Dom Mocquereau ; à celui-ci et à Dom Delpech il confia le soin de dresser les tableaux annexes, dont lui-même avait tracé le modèle bien des années auparavant. Les tableaux de désagrégation des formules grégoriennes appartiennent, en effet, en propre à Dom Pothier, qui les utilisait pour ses cours. Un prêtre de nos amis, professeur dans un grand séminaire, en possède des copies datées de 1875. Cf. aussi les tableaux de neumes publiés déjà par Dom Pothier en 1877, et ceux que renferment ses *Mélodies grégoriennes* (1880).

Un religieux a pu ainsi caractériser, dans les premières années de cette œuvre, l'ensemble du travail : « Parmi les ouvrages que les *Mélodies grégoriennes* ont inspirés, il faut donner la première place à la *Paléographie musicale*, qui, sous la haute direction de Dom Pothier, est rédigée par le P. D. Mocquereau, avec le

concours de ses confrères de Solesmes. » (D. Choisnard, dans la *Revue du chant grégorien*, IV, année 1895, p. 140.) La même impression ressort de la *Bibliographie* déjà citée, de Dom Cabrol.

On peut donc bien dire avec exactitude, et c'est l'expression de la vérité, que Dom Pothier commença la publication de la *Paléographie musicale,* et que les premiers tomes furent le résultat de sa collaboration avec Dom Mocquereau.

La rédaction du tome III donna lieu à des remaniements divers ; Dom Pothier, qui avait commencé ce tome, avait alors quitté Solesmes, pour devenir prieur de Ligugé, monastère de la même congrégation. Diverses feuilles furent imprimées à nouveau avec une rédaction différente, et Dom Mocquereau assuma seul, dès lors, la direction complète de la publication.

Sur les points plus particuliers que vous nous citez, pour vous mettre en garde contre des affirmations pseudo-scientifiques et tendancieuses, voyez la réponse, aussi documentée que précise, de Dom Pothier, dans la *Revue du chant grégorien*, VI, année 1897, p. 18-19.

M. Alb. Dumont. — Les vieilles chansons françaises exécutées par les *Chanteurs de Saint-Gervais* dans leurs concerts, ont été publiées par M. J. Tiersot, et éditées par lui chez Heugel, rue Vivienne, à Paris. (Vous les aurez facilement par l'intermédiaire du Bureau d'Edition de la Schola.)





BIBLIOGRAPHIE

Nouvelle Méthode pratique de chant grégorien, par AMÉDÉE GASTOUÉ. Paris, Société d'éditions de chant grégorien (Lecoffre, Lethielleux, Biais), 1910, in-8° de 96 p. Prix : 1 fr. 65.

M. Gastoué nous avait déjà donné le *Cours théorique et pratique de plain-chant romain grégorien*. C'était le cours supérieur. Grâce à lui, quiconque voulait comprendre ce qu'est vraiment le chant sacré pouvait en approfondir la technique et se convaincre que sa restauration, alors entreprise à Rome, nous donnerait dans sa pureté cette forme de musique religieuse que le catholicisme a inspirée. *Les Origines du chant romain*, du même auteur, nous ont fait remonter aux sources et montré le chant grégorien synthétisant tout ce que l'art antique gréco-romain aussi bien qu'oriental avait produit de plus beau.

A l'heure actuelle, les travaux des savants ont conduit à des résultats qui désormais doivent entrer dans la pratique du culte, faire partie intégrante de la vie liturgique de l'Église. L'art doit donc se vulgariser. Une nouvelle méthode s'impose, simple, précise, accessible à tous.

Nul mieux que M. Gastoué n'était préparé à nous la donner, autorisé qu'il est par ses études antérieures, par une longue pratique de l'enseignement, par sa collaboration aux travaux de la Commission romaine. La *Nouvelle Méthode pratique de chant grégorien* réalise pleinement ce qu'on pouvait désirer pour répondre aux nécessités actuelles.

Un avertissement préalable fait savoir qu'en grégorien le bon chanteur doit être tout d'abord un bon lecteur, bon lecteur du texte latin. De plus, le lecteur doit être en mesure de rendre le texte sonore soutenu, de manière à lui donner la puissance, la pénétration, l'expression qui convient au chant. Après cet avis, trois leçons préliminaires apprennent à l'élève *ce qu'on doit* nécessairement observer dans la prononciation pour qu'elle soit, tant pour les voyelles que pour les consonnes, acceptable ; *ce qu'on pourrait* y ajouter pour la rendre parfaite.

Mais prononcer correctement les syllables latines ne suffit pas à donner la vie au texte, l'*accent* doit l'animer, et voici les règles d'accentuation si peu usuelles en France qui sont illustrées par d'heureuses analogies avec des mots français.

Enfin les principes sur la *pose* et la *gymnastique* de la voix transforment le bon lecteur en excellent chanteur.

Ces premiers principes préparent toute exécution musicale de textes liturgiques.

Mais ici il s'agit de la musique officielle de l'Église, et voici le corps de l'ouvrage. Une première partie donne la technique et la pratique de ce qui convient à tous les chants grégoriens : lecture des notes, phrasé, rythme qui résulte, sous l'influence de l'accent et de la *mora vocis*, du groupement des sons unis ou séparés, enchaînés ou divisés.

La deuxième partie distingue les diverses sortes de chants qu'offre la liturgie. C'est d'abord la psalmodie avec tous les chants qui s'y rattachent : antiennes, traits et répons.

On étudie dans la dernière partie les autres chants du répertoire grégorien : hymnes versifiées ou non, proses, invocations litaniques, petits versets et réponses diverses. On le voit, il n'est pas un détail de la liturgie chantée qui ne trouve dans

cette méthode les règles de son exécution : règles clairement énoncées, illustrées de nombreux exemples tous choisis dans l'édition vaticane même.

Et, pour plus de clarté, notation moderne venant éclairer pour les musiciens, moins familiers avec l'ancienne notation, jusqu'aux plus délicates nuances de l'exécution. Cette méthode, arrivant à point nommé, ne peut manquer, grâce à la notoriété de l'auteur, dont les travaux grégoriens ont été couronnés récemment par une décoration pontificale, d'avoir le succès qu'elle mérite et de concourir efficacement à la rénovation tant désirée par Sa Sainteté Pie X.

Abbé A. VIGOUREL.

Lully, par Henry PRUNIÈRES (collection : *les Musiciens célèbres*). Henri Laurens, éditeur, 6 rue de Tournon. 1 vol. in-8o, broché, 2 fr. 50.

Depuis l'admirable portrait tracé par Romain Rolland dans ses *Notes sur Lully* (*Musiciens d'autrefois*, Hachette, 1908), voici le premier livre offrant une vue d'ensemble sur la vie et les travaux du fondateur de l'Académie de musique.

Cet artiste grand seigneur, qui fut le musicien favori de Louis XIV et collabora avec Molière, Racine, La Fontaine, Quinault, les deux Corneille, Boileau ; ce créateur du drame lyrique, le plus compris et le plus encouragé des artistes ; ce Florentin qui resta l'un des plus français de nos musiciens et fut l'interprète le plus fidèle de l'âme du grand siècle, est aujourd'hui trop oublié.

Si l'on connaît son nom glorieux et sa légende, l'œuvre est presque ignorée : cette œuvre, qui fut admirée « du monde entier », disait Muffat, l'un de ses élèves, et qui eut tant d'influence en France, en Italie et en Allemagne !

Il fut même un temps où l'admiration de Lully « fut érigée en une sorte de dogme musical ». A ce point de vue, il serait nécessaire de renouer avec cette musique trois fois séculaire, pour l'apprécier à sa valeur, et même en tirer d'utiles leçons.

Le livre de M. Prunières nous invite au souvenir ; il fait revivre la puissante figure du Florentin et nous la rend, pour un moment, familière.

L'ouvrage est divisé en deux parties : la première consacrée à la biographie, la seconde à l'étude de l'œuvre. Nous apprenons d'abord la date véritable de la naissance de Lully (29 nov. 1632) [1]. Fixant ensuite définitivement le peu que l'on sait des premières années de sa vie, M. Prunières détruit la légende de Lully marmiton. Le futur auteur d'*Amadis* fut amené en France, à l'âge de 12 ans, par le chevalier de Guise, pour faire la conversation avec Mlle de Montpensier, qui apprenait l'italien. C'est ensuite l'histoire des débuts de Lully à Paris ; ses études musicales sous la direction de Métru, Roberdet et Gigault, « tous sçavans musiciens » ; son mariage ; la fondation de l'Académie de musique. Avec une ardeur incroyable, Lully s'occupe de tout, à la fois artiste et parfait administrateur ; ses rivaux suscitent contre lui une formidable cabale, un procès retentissant : mais l'artiste triomphe, et triomphe royalement. Il est nommé conseiller secrétaire du roi avec le titre de gentilhomme ; à 55 ans, en pleine gloire, il meurt, « roulant dans son esprit de vastes projets d'avenir ».

Après une esquisse du caractère physique et moral de l'homme, commence l'étude de l'œuvre :

I. Musique de Cour. Ballets. Comédies-Ballets. Pastorales. Motets. — II. L'Opéra, esthétique et évolution (Le Récitatif. Idéal littéraire de l'opéra lullyste). — III. La Musique de Lully (son génie infiniment varié, son sens comique, son sentiment de la nature, ses rythmes). — IV. L'Œuvre pratique (Sévère discipline de l'Académie de musique. Formation d'une troupe qui fit l'admiration de l'Europe. Perfection et soins donnés aux exécutions sous la direction de Lully). — V. Gloire et popularité de Lully. Son influence.

1. Cf. aussi *la Jeunesse de Lully*, par H. Prunières et L. de La Laurencie (2 articles parus dans le *Bulletin de la S. I. M.*, mars-avril 1908), où l'on trouvera les références dont nous regrettons de ne pas retrouver au moins les principales dans le livre d'aujourd'hui.

Le volume se termine par des indications bibliographiques et la liste des œuvres de Lully qui nous ont été conservées. Ajoutons qu'il est illustré de fort intéressantes gravures et d'une lecture fort agréable. Puisse cet hommage à Lully contribuer à ressusciter quelques-unes de ses admirables tragédies en musique ! « On sera surpris de leur jeunesse. Elles sont sœurs de celles de Racine, et pas plus que Phèdre, Amadis ne peut vieillir. »

Félix Raugel.

NOTRE SUPPLÉMENT

Trois motets à 3 voix égales, de M. le ch. Perruchot.

C'est encore une œuvre de M. le chanoine Perruchot, œuvre nouvelle et *très facile*, que nous offrons aujourd'hui à nos lecteurs. Ces trois motets au T. S. Sacrement commencent en même temps un *Nouveau répertoire à voix égales*, que vient d'inaugurer le Bureau d'Édition, et dont nous parlerons plus longuement dans notre prochain numéro.



Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Supplément à La Tribune de Saint-Gervais. — Mars 1910.
NOUVEAU RÉPERTOIRE D'ŒUVRES MODERNES
1e SÉRIE: MOTETS ET MESSES A VOIX ÉGALES.

A Monsieur Alex. GUILMANT
très respectueux hommage.

N° 1

Partition net, 2f

TROIS HYMNES ET MOTETS
AU SAINT SACREMENT

Voix seules net, 0f25

à 3 voix égales

L. PERRUCHOT

1° AVE VERUM CORPUS

Andante

1e VOIX: A_ve ve_rum cor _ pus na_tum de Ma _ ri _ a Vir _ gi-

2e VOIX: A_ve ve_rum cor _ pus na_tum de Ma _ ri _ a Vir _ gi-

3e VOIX: A_ve ve_rum cor _ pus na_tum de Ma _ ri _ a Vir _ gi-

_ ne ve _ re pas_sum im_mo _ la_tum in cru _ ce pro ho _ mi -

_ ne ve _ re pas_sum in cru _ ce pro ho _ mi -

_ ne in cru _ ce pro ho_mi -

_ ne cu_jus la_tus per_fo _ ra_tum un _ da fluxit cum sangui _ ne

_ ne cu _ jus la_tus per _ fo _ ra_tum un_da fluxit cum sangui_ne

_ ne cu_jus la_tus per_fo _ ra_tum un_da fluxit cum san gui _ ne

p
es_to no_bis prægus_ ta _ tum mor_ - _tis

p
es_to no_bis prægus_ ta _ tum__ mor _ tis mor _ tis in

mf
es_to no_ - - _bis prægus_ta_ - _tum mor_tis

cresc.
in e _ xa_mi _ ne___ O Je_su pi_

e_xa _ mi _ ne___ O Je_su dul _ cis O

in e _ xa_mi _ ne___ O Je_su dul _ cis O

_ e O Je_su fi _ li Ma_ ri _ æ tu no _

Je_su fi _ li___ Ma _ ri_ . _ _æ tu no _

Je_su pi _ e O Je_su fi _ li Ma_ri _ æ tu

pp
_bis mi_se_ re_ _re mi_ _se_ re _ re.

pp
_bis mi _ se _ re _ re mi _ se_re_ _ _re.

pp
no _ bis mi_se_re _ re mi _ se_re_ _ _re.

2º VERBUM SUPERNUM

a 3 voix égales

L. PERRUCHOT

Les voix d'hommes doivent être accompagnées une octave en dessous

Andante

f

1º VOIX

1._ Ver_bum su_per_num pro_di _ ens Nec pa_tris linquens

2º VOIX

2._ In mortem a dis_ci_pu _ lo Su _ is tra _ dendus

3º VOIX

3._ Qui _ bus sub bi _ na spe_ci _ e Car_ nem de _ dit et
4._ Se nas_cens de_dit so_ci _ um Con _ves_cens in e _
5._ O sa _ lu _ ta_ris hos_ti _ a Quae cœ _ li pan_dis
6._ U _ ni tri _ no_que Do_mi _ no Sit sem_pi _ter_na

1._ dex_te _ ram Ad o _ pus su _ um e _ xi _ ens Ve _

2._ ae _ mu _ lis Pri _ us in vi _ tae fer_ cu _ lo Se

3._ san_gui _ nem Ut du_pli _ cis subs _ tan _ ti _ ae To _
4._ _ du _ li _ um Se mo _ ri _ ens in pre _ ti _ um Se
5._ os _ ti _ um Bel _ la pre _ munt hos _ ti _ li _ a Da
6._ glo_ ri _ a Qui vi_tam si _ ne ter_ mi _ no No _

1._ _ nit ad vi _tae ves _ pe _ ram A_ _ _ _ men

2._ tra_di _ dit dis _ ci _ pu _ lis A_ _ _ _men

3._ _ tum ci _ ba_ret ho _ mi _ nem A_ _ _ _ _ _men
4._ re_gnans dat in prœ _ mi _ um
5._ ro _ bur fer au _ xi _ li _ um
6._ _ bis do _ net in pa _ tri _ a



3º SACRIS SOLEMNIIS

à 3 voix égales **L. PERRUCHOT**

Chantée par des voix d'hommes, cette hymne doit être accompagnée une octave en dessous

f Andante

1e VOIX
1._ Sa_cris so_lem_ni_is junc_ta sint gau_di_a Et ex prae_

2e VOIX *f*
2._ Noc_tis re_co_li_tur cœ_na no_vis_si_ma Qua Christus

3e VOIX *f*

3._ Post a_gnum ty_pi_cum exple_tis e_pu_lis Corpus do_
4._ De_dit fra_gi_li_bus corpo_ris fer_cu_lum De_dit et
5._ Sic sa_cri_fi_ci_um is_tud ins_ti_tu_it Cu_jus of_
6._ Pa_nis an_ge_li_cus fit pa_nis ho_mi_num Dat pa_nis
7._ Te tri_na de_i_tas u_naque posci_mus Sic nos tu

1._ cor_di_is so_nent præ_co_ni_a Re_ce_dant ve_tera no_va sint
2._ cre_di_tur_ a_gnum et a_zy_ma De_dis_se fratri_bus juxta le_

3._ mi_ni_cum da_tum dis_ci_pu_lis Sic totum om_ni_bus quod totum
4._ tristi_bus san_gui_nis po_cu_lum Di_cens ac_ci_pi_te quod trado
5._ fi_ci_um com_mit_ti vo_lu_it So_lis pres_by_te_ris qui_bus sic
6._ cœ_li_cus fi_gu_ris termi_num O res mi_ra_bi_lis man_ducat
7._ vi_si_ta si_cut te co_li_mus Per tu_as se_mi_tas duc nos quo

1._ om_ni_a Cor_da_ vo_ces et o_pe_ra A_men
2._ gi_ti_ma Pris_cis in_dul_ta pa_tri_bus A_men

3._ singu_lis E_jus fa_temur ma_ni_bus A_men
4._ vasculum Om_nes ex e_o bi_bi_te
5._ congruit Ut su_mant et dent cœ_te_ris
6._ dominum Pau_per ser_vus et hu_mi_lis
7._ tendimus Ad lu_cem quam in_ha_bi_tas

NOUVEAU REPEROIRE D'ŒUVRES MODERNES
1e SÉRIE: MOTETS ET MESSES A 4 VOIX ÉGALES

au cher Abbé Georges TAILLEFER, Curé de Capdrot

N° 2

Partition net, 2f.

PETIT SALUT

Voix seules net, 0f.25

à 2 voix égales

Abbé C. BOYER

PANIS VITÆ (1)

Lent (♩ = 50)

1e VOIX
2e VOIX

p

Pá _ nis ví _ tae, pá _ nis
Pá _ nis ví _ tae, pá_ _ _ nis an_ge_ ló _ _ _

rit.

an_ge_ló_ _ _ _ rum, Jé _ su Chrí _ ste,
_ _ _ _ _ _ rum, Jé_ su Chri_ ste, Jé _ su

vé _ ra mún_ _ _ di ví _ ta, qui sém _ per nos ré_ fi_cis, in
Chrí _ ste mún _ di ví _ ta, qui sém _ per nos ré _ fi_cis, in

rit. Un peu moins lent f

te núnquam dé _ _ fi _ cis: nos ab ò _ mni cú_ra_lan_guó re,
te núnquam dé_ _ fi _ cis: nos ab ó _ mni cú_ra_lan_guó re,

(1) Les paroles de ce motet sont extraitesde l'office primitif du St Sacrement composé par Ste Julienne de Liège et le Frère Jean (V. Bollandistes)

ut te nó stro vi á ti co in térra recre á ti, te ó
ut te nó stro vi á ti co in térra re cre á ti,

allarg.

re plenís si mo mandu cé mus in æ tér num.
te ó re plenís si mo mandu cé mus in æ tér num.

SUB TUUM PRÆSIDIUM

Lent (♩=56)

1re VOIX: Sub tú um præ sí di um con fú gi mus, con fú gi mus, sán cta Dé i Gé ni trix:

2e VOIX: Sub tú um præ sí di um con fú gi mus, con fú gi mus, san cta Dé i Gé ni trix:

nó stras depreca ti ó nes, ne de spí ci as in ne
nó stras depreca ti ó nes, ne de spí ci as in ne

rit. *mf*

-ces-si-tá-ti-bus, sed a pe-rí-cu-lis cúnc-tis

rit. *p*

-ces-si-tá-ti-bus, sed a pe-rí-cu-lis cúnc-tis lí-be-

p *f*

lí-be-ra nos sém-per, Vír-go, glo-ri-ó- - - -sa

f

-ra nos sém- -per, Vír-go, Vír-go glo-ri-ó- - - -sa

rit *pp*

et be-ne dí- - -cta.

2

rit *pp*

et be-ne dí- - -cta.

TANTUM ERGO

Lent (♩=54)

1ª VOIX

Tán-tum ér-go Sa-cra-mén-tum Ve-ne-ré-mur
Ge-ni-tó-ri Ge-ni-tó-que Laus et ju-bi-

2ª VOIX *p*

Tán-tum ér-go Sa-cra-mén-tum Ve-ne-ré-mur
Ge-ni-tó-ri Ge-ni-tó-que Laus et ju-bi-

cér-nu-i; Et an-ti-quum do-cu-mén-tum
-lá-ti-o, Sá-lus, hó-nor, vír-tus quo-que

cér-nu-i; Et an-tí-quum do-cu-mén-tum
-lá-ti-o, Sá-lus, hó-nor, vír-tus quo-que

Nó _ vo cé _ dat _ rí _ tu _ i: Práe _ stet fí _ des
Sit et be _ ne _ dí _ cti _ o: Pro _ ce _ dén _ ti

Nó _ vo cé _ dat _ rí _ tu _ i: Práe _ stet fí _ des
Sit et be _ ne _ dí _ cti _ o: Pro _ ce _ dén _ ti

p *rit.*

sup _ ple _ mén _ tum Sén _ su _ um de fé ctu i
ab u _ tró _ que Cóm _ par sit lau _ dá _ ti _ o

rit.

sup _ ple _ mén _ tum Sén _ su _ um de fé ctu i
ab u _ tró _ que Cóm _ par sit lau _ dá _ ti _ o

rit.

A _ _ _ men, a _ _ _ _ _ _ men.

rit.

A _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ men.

LAUDATE DOMINUM OMNES GENTES

FAUX BOURDONS (3[e] ton)

1[e] VOIX

Quóniam confirmáta est super nos miseri _ cór _ di _ a é _ jus,
Sicut érat in princípio et nunc et sém _ per

2[e] VOIX

Quóniam confirmáta est super nos miseri _ cór _ di a é _ jus
Sicut érat in principio et nunc et sém _ per

et véritas Dómini má _ net in ae _ tér _ _ _ _ _ num
ét in sécula se _ cu _ ló _ rum A _ _ _ _ _ men

et veritas Dómini má _ net in ae _ tér _ _ _ _ _ num
et in sécula se _ cu _ ló _ rum A _ _ _ _ _ men

Seizième Année N° 4 Avril 1910

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :	BUREAUX :	ABONNEMENT RÉDUIT :
(Revue et Encartage de Musique)	*269, rue Saint-Jacques, 269*	*(Sans Encartage de Musique)*
France et Colonies, Belgique. **10** fr.	**PARIS (V^e^)**	Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves **6** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.	*14, Digue de Brabant, 14*	Union Postale. **7** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.	**GAND (Belgique)**	

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

Le deuxième volume du « Cours de Composition » DE M. D'INDY

Nous possédons enfin depuis quelques semaines le second volume du *Cours de Composition* de M. Vincent d'Indy. On l'attendait impatiemment. L'intérêt suscité par la lecture du premier volume, l'importance sans cesse accrue de l'enseignement du Maître à la *Schola* durant les huit années qui se sont écoulées depuis la publication de la première partie de cet ouvrage, justifiaient amplement une telle curiosité. Elle ne sera point déçue.

Il est généralement aventuré de chercher à se faire une opinion définitive sur une œuvre quelconque avant son complet achèvement. Le cas n'est pas tout à fait le même ici et, par fortune, ce que nous connaissons maintenant de la grande œuvre didactique de M. d'Indy permet d'entrevoir fort bien ce qu'elle sera quand il l'aura parfaite. Les deux

volumes parus contiennent en effet tout l'essentiel de sa doctrine professorale, dont les volumes suivants n'offriront plus désormais que le développement logique et nécessaire. Il semble donc qu'on soit dès à présent en droit d'assigner à l'œuvre entière, comme si elle était déjà terminée, la place qui lui reviendra dans l'ordre des connaissances qui ont la musique pour objet. Et l'on peut, à mon sens, affirmer sans exagération qu'avec cet impérissable monument, M. Vincent d'Indy est en train de fonder en fait la science de la composition musicale.

Rien de comparable, en effet, n'existait jusqu'à ce jour. Les rares travaux du même genre qu'on pourrait citer se réduisent à de simples essais, vagues et inconsistants. Les plus honorables n'offrent à l'apprenti musicien que des indications de première nécessité, les recettes d'un empirisme incertain. On sait assez d'autre part combien dans tous les conservatoires, y compris le nôtre, l'enseignement de la composition est dépourvu d'esprit de méthode et de valeur critique. La plupart du temps le professeur qui en est chargé n'a lui-même sur la matière que des notions superficielles ; il se borne à proposer à ses élèves la lecture et l'imitation des maîtres, sans se douter qu'il commet ainsi une véritable pétition de principe, car une assimilation féconde des chefs-d'œuvre du passé suppose avant tout la connaissance des lois qui ont présidé à leur création. Jusqu'ici ces lois ne se trouvaient réunies nulle part ; on les trouvera désormais dans le livre de M. Vincent d'Indy. Nul avant lui n'avait encore tenté, avec autant de rigueur dans l'analyse et de minutie dans le détail, un aussi vaste effort synthétique. Son traité est une véritable *Somme*. Il embrasse toute l'histoire de la musique ; il reconstitue de façon sensible et vivante toute la succession évolutive des formes multiples que la pensée musicale a revêtues à travers les âges. On ne peut se défendre de songer avec un étonnement admiratif à tout ce qu'une tâche si colossale a nécessairement exigé de lectures, de réflexions, de labeur clairvoyant et de courage tenace. On accuserait en vain cette œuvre de n'être qu'une magnifique compilation. Comment oublier l'intelligence profonde, le sens divinatoire avec lesquels l'auteur a su dégager de la masse des documents accumulés les principes primordiaux qui régissent la composition musicale, ceux sans lesquels il n'est pas d'œuvre qui puisse durer, ceux que l'instinct du génie a toujours respectés, quelle que fût la forme adoptée par la sensibilité d'une époque ?

Je ne m'attarderai pas davantage à louer une œuvre dont les lecteurs de la *Tribune de Saint-Gervais* sont aussi capables que moi d'apprécier le mérite ; il est temps d'analyser en quelques mots le contenu du volume qui vient de paraître.

On se souvient que le Premier Livre, après quelques chapitres consacrés à l'expression, au rythme, à la théorie de l'harmonie, à l'histoire de la notation, etc., nous avait conduits, avec l'étude du motet, de la chanson et du madrigal, jusqu'à la fin de la période polyphonique. Le second volume forme la première partie du Second Livre, lequel a pour objet l'étude des formes symphoniques, le Troisième Livre devant être

consacré à l'étude de la musique dramatique et de toutes les formes qui s'y rattachent. Au moment donc où nous ouvrons le second volume, nous nous trouvons reportés au début de la période harmonique et nous assistons d'abord à la naissance de la *Fugue*. Nous voyons se constituer peu à peu ses divers éléments : rythmiques, l'imitation, le canon, les marches ; mélodiques, le sujet, la réponse, le contre-sujet ; enfin harmoniques, la cadence, l'ordre tonal des expositions, les épisodes, etc. Tout ce qui, dans ce chapitre, touche aux rapports de la fugue et de la tonalité, est absolument remarquable et d'une grande nouveauté. Le caractère unitaire de cette forme, tant au point de vue tonal qu'au point de vue thématique, a été magistralement mis en lumière ; c'est là une vue d'une justesse définitive et d'une surprenante perspicacité. On observera aussi qu'au rebours de ce qui avait lieu jusqu'à présent dans tous les ouvrages qui traitaient de la fugue, M. V. d'Indy considère celle-ci comme une véritable forme de composition, non pas caduque et périmée, mais encore aujourd'hui, vivante et riche en moyens d'expression. Et il prend soin de nous avertir qu'à ses yeux la fameuse « fugue d'école » ne constitue qu'un gabarit conventionnel, sans autre valeur ni utilité que celle d'un simple exercice.

Vient ensuite l'étude de la forme binaire, caractérisée sous l'aspect de la *Suite*, issue des formes populaires de la danse chantée.

Enfin c'est la *Sonate*, la grande forme ternaire qui a joué depuis le XVIIIe siècle un rôle si prépondérant dans les progrès de l'art musical. L'importance même de ce rôle explique que les deux tiers de ce gros volume de 500 pages soient consacrés à cette seule forme. Ses transformations, ses acquisitions successives ressortent très clairement de la division historique en Sonate prébeethovénienne, Sonate beethovénienne, et Sonate cyclique ou moderne. Ici encore abondent les idées ingénieuses et les vues nouvelles. On lira avec une attention toute particulière les pages relatives à *l'Idée musicale*, ainsi que celles sur le *Développement et la modulation*.

Une substantielle étude sur la *Variation*, envisagée à un point de vue très élevé dans ses rapports avec le mécanisme du développement de la pensée musicale, complète ce beau travail. La partie qui traite de l'*Amplification thématique* présente un intérêt très vif. L'existence, l'histoire et la technique de la variation amplificatrice, nous sont révélées ici pour la première fois.

Le plan général de ce volume, où l'on traitait des sujets si divers et si complexes, reste néanmoins d'une parfaite clarté. Chacun des chapitres que nous venons d'énumérer rapidement est divisé en deux sections, une section technique et une section historique. M. Vincent d'Indy a pris soin de nous informer lui-même qu'il s'était réservé la rédaction de la section historique, laissant à son ancien élève, M. Auguste Sérieyx, professeur à la *Schola Cantorum*, et dont la *Tribune de Saint-Gervais* publie en ce moment même une subtile et sagace étude sur les « Trois états de la tonalité », le soin d'ordonner, rédiger et au besoin compléter la partie théorique et technique. C'est donc ici le lieu de rendre hom-

mage au talent avec lequel le collaborateur de M. d'Indy a réussi à s'acquitter de la lourde tâche qui lui incombait. Ses définitions sont courtes, précises, complètes malgré leur brièveté ; ses exposés sont clairs, d'un parfait enchaînement logique, présentés sous une forme élégante et aisée. Rien ne ressemble moins à l'ordinaire et banale mise au net de « notes prises au cours », que ce travail intelligent et minutieux où M. Sérieyx a su compléter sans jamais la trahir la pensée de son Maître, et tout en sachant se renfermer modestement dans les limites du rôle qui lui était assigné, faire preuve d'une solide érudition personnelle.

Je ne veux pas négliger d'attirer également l'attention sur le soin avec lequel les deux auteurs ont raccordé leurs textes. Le danger inhérent à toute collaboration a été ici adroitement évité. L'ensemble garde toute son unité. Il me semble même qu'à ce point de vue un certain progrès ait été réalisé sur la première partie, en raison peut-être de la place plus discrète occupée par des aperçus généraux, des professions de foi, des digressions philosophiques qui encombraient un peu le premier volume, et qui, s'ils ajoutaient sans doute à l'ampleur du sujet traité, lui ôtaient en même temps quelque peu de sa rigueur scientifique, en ce qu'ils appelaient la discussion et risquaient trop souvent de ne point rencontrer l'approbation bénévole de la généralité des lecteurs.

A propos de lecteurs, j'ai eu la curiosité de me demander entre quelles mains le nouveau volume allait tomber tout d'abord. « Va, petit livre, et choisis ton monde », disait le Génevois Toppfer. Ce livre-ci n'aura guère le temps sans doute de suivre le plaisant et ironique conseil. Trop de gens l'ont attendu, et depuis trop longtemps, qui vont se jeter sur lui et le dévorer. Il y en aura de bien des sortes, et l'on peut prévoir que ceux-là ne seront pas les moins acharnés à l'étudier en secret qui le dénigreront le plus ouvertement. Mais laissons les détracteurs ; je ne veux faire sur le dos de personne l'éloge du *Cours de Composition*. La Schola sait rester impassible quand se déchaînent les petites tempêtes dans un verre d'eau de la polémique musicale. Imitons-la.

Il y aura les sansonnets, les étourneaux, tous les oisillons de peu de cervelle et de complexion délicate, incapables de s'assimiler une aussi riche substance. La somme de leurs connaissances n'arrive jamais à faire qu'une demi-science. Ils trouveront ce mil un peu gros ; le moindre grain de rien du tout ferait bien mieux leur affaire. Ils entr'ouvriront le livre et le refermeront presque aussitôt, juste le temps d'y becqueter de-ci de-là quelques formules qui leur permettent de passer pour grands clercs aux yeux de leurs pareils. Qu'ils aillent en paix : ils ne sont pas toujours nuisibles. Amusons-nous du spectacle qu'ils nous donnent et laissons-les semer partout les petits pavés de leurs bonnes intentions.

Il y aura ceux encore qui dans les classes de composition de la Schola ont recueilli, ou recueillent à l'heure actuelle, de la bouche du Maître, l'enseignement dont ces pages nous offrent une si fidèle reproduction. Ceux-là sauront trouver d'eux-mêmes dans leur lecture une occasion de revoir leurs notes, de les compléter, de réfléchir à nouveau sur ce qu'ils

ont appris. Leurs premiers essais nous apporteront bientôt les fruits de cette réflexion ; on peut être assuré qu'en ces jeunes musiciens, si fortement exhortés au respect de la tradition, ce n'est pas un esprit d'imitation servile qui se manifestera, mais cette originalité de bon aloi qui sait également bien adapter à de nouvelles fins les formes déjà existantes ou s'en inspirer pour créer des formes nouvelles.

Enfin il y aura ceux qui, loin du foyer, dispersés aux quatre coins de la province, — ou du monde, — attendaient, repliés frileusement sur eux-mêmes, que quelque rayon de chaleur parvînt jusqu'à eux. Je ne le cache pas, ce sont ceux-là qui m'intéressent le plus. Ils adorent la musique ; le calme de leur vie les prépare admirablement à tirer tout le profit possible de cette œuvre, qu'ils liront sans se presser, page à page, comme il convient. Certes, ils ne deviendront pas pour cela des créateurs ; on sait en quelle piètre estime nous tenons l'autodidactisme. Mais dans le silence et la méditation, ils développeront leurs facultés d'analyse ; durant les paisibles veillées provinciales, ils grouperont leurs amis autour d'eux ; on ouvrira de nouveau les partitions des maîtres et la joie naîtra d'en découvrir enfin le sens mystérieux et profond, d'en saisir les nuances les plus subtiles, d'en percevoir l'intégrale beauté. Qui sait combien de cœurs de bonne volonté apprendront ainsi à mieux comprendre et à mieux chérir les chefs-d'œuvre ? Aussi, puisqu'en tête du *Cours de Composition* aucune dédicace n'est inscrite, rien ne nous interdit de penser qu'en réalité c'est à ces amis inconnus, à ces disciples lointains, que ce livre — chef-d'œuvre lui-même — est dédié.

Albert Groz.





Nouvelles Musicales

FRANCE

Paris. — En la basilique Sainte-Clotilde, M. Jules Meunier, maître de chapelle, a fait exécuter un Salut en mémoire de Ch. Bordes, le dimanche 13 mars. Cette cérémonie devait avoir lieu le 30 janvier, mais l'inondation l'empêcha. Les chants exécutés furent :

Verbum caro factum est ; *Alma Redemptoris mater* ; *Tantum ergo* ; *Laudate Dominum, omnes gentes* ; tous motets de Charles Bordes ; et le *Tu es Petrus* de Jacques Clemens *non Papa*.

Etampes. — M. le curé de Saint-Gilles d'Etampes, si zélé, et depuis longtemps, pour le chant grégorien et la bonne musique, a fait appel, en faveur de ses œuvres paroissiales, à nos amis MM. Joseph et Alexis Civil, J. de Fraguier, et Mme Allegret, qui ont donné le beau programme suivant :

1. *Sonate*, pour piano, op. 27, nº 2, L. Van Beethoven (1770-1827) (M. Joseph Civil) ; 2. *a*) *La Cloche qui marche*, mélodie, *b*) *Joli Papillon*, chanson, R. Schumann ; (1810-1856), Enfants de la maîtrise de Saint-Gilles ; 3. *Suite en sol*, pour violoncelle et piano, J.-S. Bach (1685-1750) (MM. J. de Fraguier et J. Civil) ; 4. *a*) *Hymnum trium puerorum*, mélodie mozarabe sans accompagnement. *b*) *Alleluia. Salve, virga florens* (xie siècle) ; *c*) *O Mysterium ineffabile*, motet, L.-N. Clérambault (1676-1749) (Mme Allegret, MM. A. et J. Civil et J. de Fraguier). 5. *Sonate* pour piano et violon, op. 23, L. Van Beethoven (MM. J. et A. Civil). 6. *a*) *Viens, douce Mort*, mélodie, J.-S. Bach ; *b*) *La Birodon*, chanson populaire, J. Civil ; *c*) *La Procession*, César Franck (1822-1890) (Mme Allegret, accompagnée par M. J. Civil). 7. *Trio* pour piano, violon et violoncelle, op. 70, nº 1, L. Van Beethoven (MM. J. et A. Civil et J. de Fraguier). Ce très intéressant concert fut accompagné d'une causerie musicale, par M. Joseph de Fraguier, vivement applaudie. Coïncidence curieuse : dans la même matinée, au théâtre de la ville, à l'occasion d'une matinée au profit des victimes des inondations, quelques *premiers prix du Conservatoire* ne trouvaient à faire entendre que des morceaux de Goltermann, Vienawski, Dunkler, Popper. Sans commentaires !

Saint-Aubin près Coucy (*Aisne*). — Le premier mars, jour de la fête patronale, grâce à l'initiative du curé de la paroisse, M. l'abbé H. Rousseau, tout dévoué à la cause de la vraie musique sacrée, eut lieu à l'église un concert spirituel organisé par la Société G.-F. Haendel.

Schütz, Bach, Haendel, Clérambault, Du Mont, César Franck, firent les frais du programme, à côté des mélodies grégoriennes chantées avec goût et talent par un chœur des jeunes filles de la paroisse. MM. A. Renault, maître de chapelle de Notre-Dame de Paris, Borrel, F. Raugel, Lynch, violoncelliste, et Maignien, harpiste de l'Opéra, prêtaient leur concours à cette belle fête, qui fut fort appréciée des paroissiens de ce petit pays de 400 habitants.

Reims. — Pour la messe annuelle de la Croix-Rouge, le dimanche 6 mars, la maîtrise de Notre-Dame, sous la direction de M. l'abbé Thinot, a exécuté les morceaux suivants :

Kyrie eleison, de la messe *Benedicamus Domino,* à 4 voix mixtes, L. Perosi, maître de la Chapelle Sixtine ; *Salve Regina*, prière à la très sainte Vierge, motet pour 3 voix d'hommes, G. Martini (1706-1784); *Domine, non secundum peccata nostra facias nobis*, imploration à la miséricorde de Dieu, trio pour soprano, ténor et basse, C. Franck (1822-1890) ; *O vulnera doloris*, méditation sur l'amour pour les hommes du Christ rédempteur, solo et tutti de basses, G. Carissimi (1604-1674) ; *Libera me, Domine*, supplication extraite de l'office des défunts, répons à 4 voix mixtes, P. Piel, Ecole Cécilienne (1835-1904); *Entrée, Interludes* et *Sortie* par le grand orgue, tenu par M. l'abbé Duval.

BELGIQUE

Anvers. — La maîtrise de l'église Notre-Dame a chanté les répons et lamentations de Vittoria et de Palestrina aux offices de la Semaine Sainte. Les récentes instructions épiscopales interdisant d'une façon formelle l'emploi des instruments à ce moment de l'année liturgique, ces chants ont été admirablement interprétés *à cappella* sous l'artistique direction de M. Wambach. L'impression religieuse en a été d'autant plus forte, et c'est un succès de plus, à Anvers, pour la musique conforme aux desseins de l'Eglise.

Malines. — L'ordonnance de S. E. Mgr le cardinal-archevêque de Malines, sur la musique d'église, commence de tous côtés à porter d'heureux fruits. Il est bon de faire connaître ce remarquable document, l'un des plus complets et des plus précis sur la musique d'église qui aient paru depuis le *Motu proprio* papal du 22 novembre 1903. Analysons-le brièvement.

I. Création de maîtrises. — Il importe avant tout que chaque église dispose d'un groupe de quelques chantres, d'une *Schola cantorum*, en termes liturgiques.

Sans exclure les chantres actuels, la Commission, suivant d'ailleurs le *Motu proprio*, demande que les *Scholae* soient surtout composées d'enfants et de jeunes gens. Puisque *de récentes prescriptions épiscopales ont mis l'enseignement du chant liturgique au programme de nos écoles libres* et adoptées, il sera facile de se faire désigner par l'instituteur les meilleurs petits chantres.

II. Conférences au centre des doyennés. — Cette formation d'un groupe de chantres requiert des connaissances réelles en fait de musique religieuse ; — connaissances qu'on est en droit d'exiger de tous ceux qui tiennent à remplir les fonctions d'organiste ou de sacristain-organiste. Aussi l'autorité diocésaine avisera-t-elle aux moyens de pourvoir à l'avenir à la nomination d'hommes vraiment compétents au triple point de vue de la liturgie, du jeu de l'orgue et du plain-chant.

Mais malheureusement, dans mainte paroisse ce fonctionnaire suffisamment au courant fait encore défaut ; et c'est pour cela que MM. les doyens, de concert avec les curés de leur district, devront *organiser au plus tôt au centre des doyennés des conférences et leçons périodiques de musique religieuse.*

Les différentes paroisses du doyenné se cotiseront à cet effet, et MM. les curés peuvent et doivent obliger à assister à ces leçons tous ceux qui ont la direction de la musique religieuse.

III. Encouragement et rétribution. — Dans ce chapitre, le règlement s'arrête surtout aux moyens de promouvoir et d'entretenir le zèle des « volontaires », prévenir les fléchissements, et empêcher ainsi la défection des chantres. Divers encourfragements sont préconisés : excursions instructives au point de vue du chant, assistance à des auditions ou à des congrès de musique religieuse, récompenses pour les enfants chantres, etc. ; mais surtout, l'assistance de M. le curé, de temps à autre, aux répétitions et aux réunions plus intimes de la société.

L'énumération se termine par un petit conseil dont l'expérience ne montre que trop la valeur : « Usons plutôt sobrement du moyen de rétribution et d'encouragement le plus en vogue : les fêtes de sainte Cécile ! »

IV. Attributions de la maîtrise. — Là où le chant collectif du peuple est en usage, les chœurs ou les *Scholae* conservent néanmoins leur raison d'être et toute leur importance. Les fidèles ne chanteront jamais que l'ordinaire de la messe et les chants usuels des vêpres et du salut.

V. Répétitions. — On adoptera partout, comme « un strict minimum obligatoire », une grande répétition, ou mieux, deux répétitions plus restreintes par semaine.

VI. Répertoire de musique figurée. — Le choix des morceaux est restreint, à partir du 1er janvier 1910, aux seuls catalogues approuvés. Aucun catalogue ne sera publié pour le diocèse de Malines, mais ceux de Namur, Gand, Tournai et Liège y seront considérés comme officiels. Sont autorisées aussi les compositions publiées par le *Caecilien-Verein*, de Ratisbonne, par la *Nederlandsche S. Gregorius Vereeniging*, ainsi que par notre *Société Saint-Grégoire* [1].

Toutefois, dans le choix des morceaux, il importe souverainement de veiller à ce qu'ils répondent aux forces des chantres.

VII. Instruments et orchestre. — A partir du 1er janvier 1910, aucune maîtrise du diocèse ne pourra se servir d'instruments autres que l'orgue, à moins d'en avoir obtenu, sur demande, la permission expresse de l'autorité diocésaine.

Les abus visés ici sont ceux qui se rencontrent le plus souvent aux messes dites « de Saint-Hubert », aux messes et cérémonies de mariage, à l'issue des processions, des *Te Deum* ou en d'autres occasions semblables.

VIII. Processions. — Une fois pour toutes, l'autorisation requise pour l'usage de fanfares ou d'harmonies dans les processions hors de l'église, est accordée par les présentes « Instructions ». — *Les curés exigeront des directeurs de leurs sociétés de musique qu'ils écartent de leur programme les morceaux d'un caractère banal, trop léger, ou tirés d'œuvres profanes.*

IX. Emploi de l'orgue. — A partir du 1er janvier 1910, les *Messes basses avec audition d'orgue seront proscrites.* Il est permis seulement d'exécuter des morceaux de chant (non des soli) avec accompagnement d'orgue, et des interludes pour orgue relativement courts.

Il est absolument défendu d'exécuter sur l'orgue des morceaux profanes, c'est-à-dire non écrits pour l'église, ou non écrits pour l'orgue.

X. Parties chantées de la Messe. — Dans toutes les messes chantées, sans exception aucune, il est absolument de rigueur que tout ce qui est contenu dans le livre du *Graduel*, et qui appartient à cette messe, soit exécuté intégralement.

Les rubriques permettent toutefois la « récitation » à voix intelligible (la psalmodie *recto tono*) de certaines parties.

XI. Prononciation du latin. — La prononciation romaine du latin est obligatoire dans le chant et pour toutes les parties qui, dans les offices solennels, relèvent du chant : psalmodie, leçons, épître, oraisons, etc.

XII. Emploi de langues vulgaires. — Leur usage est complètement interdit à « toutes » les messes « chantées », y compris la sainte Communion qui serait distribuée pendant ces messes ; et aussi « pendant » les saluts du T.-S.-Sacrement. Il est autorisé dans toutes les autres occasions, même pendant les messes basses devant le T. S. Sacrement exposé.

Les chants en langue vulgaire ne peuvent en aucune façon revêtir le caractère de « soli », de « duos » ou de pieuses romances ; les « Instructions » cherchent surtout ici à encourager le chant collectif des fidèles.

Tous les chants en langue vulgaire devront être tirés de collections approuvées par l'autorité ecclésiastique.

XIII. Edition Vaticane. — L'édition vaticane du *Graduel* (« Ordinaire » et

1. Nous regrettons de ne pas voir figurer dans ce règlement le répertoire de notre *Schola ;* pourquoi cet oubli ? (N. D. L. R.)

« Propre » de la Messe, « Tons communs » pour le prêtre à l'autel et « Réponses » au chant du prêtre, « Messe de *Requiem* » et tout ce qui s'y rapporte) devra être adoptée dans le diocèse entier, à partir du 1er janvier 1910.

XIV. Chant collectif. — C'est un des plus longs chapitres des « Instructions ». La Commission, faisant allusion aux fréquentes lettres et exhortations de Son Eminence sur ce sujet, expose les principaux moyens d'aboutir à un résultat réel et solide. Elle préconise, comme ayant déjà fait leurs preuves, les méthodes suivantes : l' « éducation » musicale de la paroisse, surtout en agissant sur les enfants ; — la formation de groupes de chantres dans les patronages, les congrégations, les cercles ouvriers ; — les instructions sur la liturgie, et la traduction des textes à l'usage des fidèles ; — l'organisation de répétitions pour les fidèles, particulièrement dans les grandes villes ; — la vulgarisation des livres de prières liturgiques ; — enfin et surtout un zèle ardent et soutenu qui, en chaire ou au confessionnal, dans les cercles, dans les réunions, et même dans les familles, viendra corroborer tous les autres moyens, et leur donner leur pleine efficacité.

Tel est cet important document épiscopal, que la *Tribune de Saint-Gervais* est heureuse de faire connaître à ses amis. Puisse-t-il en susciter d'analogues dans les divers diocèses où le chant n'est pas encore organisé conformément aux vues de l'Église !

Pour compléter et assurer le fonctionnement normal, dans le diocèse, des divers groupements de chant, Son Eminence vient de nommer inspecteur diocésain le Réverend M. Valvekens, si zélé pour la cause grégorienne, et qui a obtenu déjà de si excellents résultats.

ALLEMAGNE

UNE DÉCISION ROMAINE SUR LE RYTHME DU CHANT GRÉGORIEN.

Nous venons de prendre connaissance de la lettre qui vient d'être écrite, par ordre de Sa Sainteté, à l'érudit et artiste Mgr Haberl, directeur de l'École de musique sacrée de Ratisbonne ; elle vise les discussions passionnées qu'a suscitées, surtout dans les pays germaniques, le rythme du chant grégorien. Le Saint-Siège ne veut pas que de telles discussions continuent : d'autres que les membres du *Caecilien-Verein* pourront faire leur profit des conseils donnés par cette lettre remarquable.

« A Monsignore Fr.-Xav. Haberl, prélat domestique et président général de l'Association Sainte-Cécile d'Allemagne, à Ratisbonne.

« Il est venu à la connaissance de Sa Sainteté que spécialement en Allemagne et parmi les nationaux allemands des États-Unis d'Amérique, se répand, au sujet de l'édition vaticane du chant liturgique, une opinion absolument fausse en elle-même et très préjudiciable à la restauration uniforme de ce même chant dans l'Église universelle. On va jusqu'à insinuer que le Saint-Père n'avait pas l'intention, en publiant cette édition, d'y indiquer une forme spéciale du rythme à observer, mais de laisser à chaque maître de chant la faculté d'appliquer aux séries de notes prises matériellement, tel rythme qu'il jugerait convenable.

« Cette manière de voir est grandement erronée, comme on peut le reconnaître par le simple examen de l'édition vaticane. Les mélodies y sont, de toute évidence, disposées d'après le système dit du rythme libre, dont les principales règles d'exécution sont exposées et inculquées dans la préface du *Graduale Romanum* ; par là tous les chanteurs sont amenés à exécuter le chant d'église d'une façon uniforme dans toutes ses parties. En outre, on le sait fort bien, la Commission pontificale instituée pour la publication des livres liturgiques du chant grégorien a eu dès le principe, et avec l'approbation notoire du Saint-Siège, l'intention de formuler les mélodies de l'édition vaticane dans ce rythme déterminé. Enfin l'approbation donnée au *Graduel Romain*, sur ordre du Saint-Père, par la Sacrée Congrégation des Rites, s'étend non seulement à toutes les formalités nécessitées par l'édition vaticane, mais encore à

la forme rythmique des mélodies, qui ainsi devient inséparable de cette édition. Par conséquent, dans la présente restauration grégorienne il a toujours été et il est encore contraire à l'intention du Saint-Père et de la Sacrée Congrégation des Rites d'abandonner au bon plaisir de chacun une chose aussi importante et essentielle : à savoir le rythme des mélodies de l'Église.

« Étant donnée la grande autorité dont vous jouissez comme Président général de la Société bien méritante de la Sainte-Cécile d'Allemagne, Votre Seigneurie est priée de porter le présent avis à la connaissance de tous les membres de ladite Association ; elle exhortera aussi tous les zélateurs de la musique sacrée à se désister de toutes tentatives qui, dans l'état présent des études archéologiques, littéraires et historiques, ne sauraient aboutir à aucun résultat sérieux et acceptable. Ces tentatives ne servent qu'à troubler les personnes peu expertes et à indisposer les esprits contre la restauration grégorienne qui est dans les vues du Saint-Père. Cette restauration a été, quant au rythme également, non seulement acceptée et expliquée de mieux en mieux par de nouvelles et utiles études de tous les plus insignes théoriciens grégoriens, mais encore mise en pratique avec un plein et consolant succès dans d'innombrables écoles de toutes les parties du monde.

« Par spéciale injonction de Sa Sainteté, j'ai accompli mon devoir en vous faisant cette communication.

« Avec les sentiments de sincère estime et dévouement.

« Rome, 18 février 1910.

« Fr. Sebastiano, card. Martinelli,

« *Préfet de la Sacrée Congrégation des Rites.* »

En portant cet avis à la connaissance de tous les intéressés, Mgr Haberl déclare qu'il se soumet entièrement à la volonté et au désir de Sa Sainteté et du Cardinal-Préfet. Il décide qu'aucune de ses deux revues périodiques (*Musica sacra* et *Fliegende Blätter*) ne publiera désormais les nombreux articles envoyés à cet effet sur le rythme du chant liturgique, pas plus que les travaux purement *scientifiques* de divers auteurs sur la même matière. Enfin il exhorte les céciliens d'Allemagne à se conformer au désir et à la déclaration du Saint-Père.

Le fait est qu'il était grandement temps d'opposer une digue efficace aux flots d'encre inondant les librairies et les tables d'étude sous forme de brochures, de journaux et de périodiques ; cela devenait inquiétant comme les inondations de cette année. Rome, une fois de plus, a fait entendre la parole qu'il fallait et au moment voulu, et cela avec une sagesse admirable et d'ailleurs connue. Rome a parlé, la cause est entendue. Qu'on se le dise !

J. Bour.





Les Trois États de la Tonalité

(*Suite et fin.*)

Nous ne pouvons entreprendre ici l'étude détaillée des judicieuses combinaisons de tonalités dont l'histoire musicale de ces derniers siècles offre d'innombrables exemples. Rappelons seulement qu'on peut les rattacher, en général, à trois systèmes principaux, synthétisés et immortalisés par les noms de Beethoven, Wagner et Franck.

Le système beethovénien repose principalement sur l'équilibre des translations tonales autour du ton initial : c'est celui de la *hiérarchie* par excellence. Les modulations claires ou obscures sont ordonnées le plus souvent suivant des proportions équivalentes, la prédominance du ton général demeurant intacte et très puissamment affirmée au début et à la fin de chaque œuvre ou de chaque pièce [1].

Le système wagnérien repose sur l'attribution dramatique des tonalités : c'est celui de la *localisation* par excellence. Un ton est lié à un personnage, à un état, à un fait, et reparaît avec lui dans la plupart des cas. L'*unité tonale* devient ainsi comme la « quatrième dimension » du drame soumis déjà aux trois unités classiques de *temps*, de *lieu* et d'*action :* en réalité, elle est la *résultante musicale* de l'*unité d'action* [2].

Le système franckiste repose sur l'*antagonisme* des tonalités. Il procède directement du système beethovénien par la soumission préétablie du ton antagoniste, du ton ennemi, au ton général ; mais il en diffère par une curieuse *bilocation* des thèmes : un même thème étant susceptible, d'après Franck, d'habiter presque en même temps *deux lieux* différents, *deux tons*, qui se disputent sa possession

1. L'un des plus beaux exemples de cette orientation des modulations, chez Beethoven, est le *développement* du mouvement initial de la VIe Symphonie (*Pastorale*). Une première étape de ce développement va de *si* ♭ majeur à *ré* majeur (plus clair) ; une seconde étape va de *sol* majeur à *mi* majeur (encore plus clair), et le retour au ton initial, *fa* majeur, s'opère ensuite progressivement, de façon à ne laisser aucun doute à l'auditeur sur la tonalité générale de toute la pièce.

2. Il faut lire par exemple, dans *Parsifal*, les deux scènes du *Graal* où l'accomplissement du *mystère du sang* coïncide avec le retour de la tonalité de *mi* mineur. De même, dans les *Maîtres chanteurs*, l'application du ton d'*ut majeur* à l'idée de *tradition* (la *corporation*, les *maîtres*, sont en *ut*), etc.

définitive. C'est là une conception semi-dramatique, qui rapprocherait Franck de Wagner, par cette localisation double et quasi simultanée du personnage thématique [1].

Chez Beethoven, les tonalités *obéissent* à leur chef.

Chez Wagner, elles *agissent* selon le drame.

Chez Franck, elles *luttent* pour se soumettre.

Mais l'*obéissance* ou la *lutte* sont-elles autre chose que des modes de l'*action*... ou de la réaction ?

Et toute *translation tonale*, tout parcours déterminé sur l'orbite des quintes n'est-il pas en définitive une *action* ?

Que les personnages thématiques ou dramatiques agissent en quelque lieu tonal, que ce lieu tonal agisse avec eux ou réagisse même contre eux, qu'importe, si l'action est belle, c'est-à-dire ordonnée, énergique et confiante ?

Croire et agir. Ainsi peut se résumer le mystère tonal, dans lequel la *tonique*, le ton *initial*, demeure le *point fixe*, l'*axiome* nécessaire mais indémontrable, la Vérité révélée, vers laquelle s'ordonnent les actions modulantes : inutiles, si elles se répètent plusieurs fois dans les mêmes lieux et par les mêmes voies, nuisibles si elles tendent à détruire leur propre *germe*, c'est-à-dire le ton initial, qui les a produites et dont elles ont laissé usurper la place intangible et souveraine.

Sont donc seules utiles, saines et belles, les modulations indéfiniment variées, dont chacune apporte à l'œuvre le concours de son action nouvelle, plus lumineuse ou plus sombre, mais subordonnée, directement ou indirectement, à l'autorité constante de la tonalité principale, vers laquelle toutes les translations tonales finiront par converger harmonieusement.

Ne voit-on pas, en effet, que l'abandon définitif du ton initial ressemble à quelque stérile expatriement et enlève tout intérêt aux *modulations de départ*, sinon à l'œuvre elle-même, divisée en autant de fragments incohérents qu'il y a de stations successives dans chaque tonalité employée inconsidérément et *sans esprit de retour ?*

Il en est de même, à plus forte raison, du système qui consiste à n'avoir jamais été fixé dans aucun ton, à *errer* sans trêve entre d'imprécises et chatoyantes grappes de notes, qui se succèdent à l'aventure, sans autre effet appréciable que celui de se faire oublier mutuellement l'une par l'autre. Cette *négation tonale* vide de sens, exemple frappant d'erreur atone et vague, n'est-elle pas plus stérile encore, parce qu'elle réduit l'œuvre à l'état de poussière impalpable et neutre, qui se disperse au gré des brises inconstantes de la mode ?

1. Voir notamment la Symphonie en *ré*, où le premier thème s'expose en *ré* mineur, puis en *fa* mineur. Ces deux tonalités luttent dans le développement, pour aboutir au triomphe final du ton de *ré* devenu majeur dans la sublime péroraison du premier mouvement. — Dans le grand Choral d'orgue en *mi*, le thème principal s'expose pareillement en *mi*, puis en *sol* majeur, et ces deux tonalités restent en conflit jusqu'à l'apothéose finale sur la phrase conclusive du Choral. Ces simples exemples suffiront, croyons-nous, à faire comprendre au lecteur en quoi consiste chacune de ces différentes conceptions du rôle de la tonalité.

De telles négations ont pourtant rencontré des adeptes... et peut-être dans tous les temps, car elles procèdent d'une idée de contradiction, de révolte et de destruction, qui est aussi vieille que l'humanité. Ceux qui se font gloire aujourd'hui de revenir à ces anciens errements, n'auraient, en ce cas, pas même le mérite d'une nouveauté qu'ils s'obstinent à chercher là où elle n'est pas. Et s'ils pouvaient comprendre un jour à quel point notre époque est dévoyée intellectuellement par la pernicieuse passion de la discussion de tout, les exemples de génies tels que Beethoven, Wagner et Franck, dont toutes les œuvres sont si nettement affirmatives du principe traditionnel d'*unité tonale*, suffiraient alors à les convaincre que ce principe appartient à la catégorie de ceux « qu'il ne faut jamais remettre en discussion », suivant la belle parole d'un de nos plus grands philosophes nationaux contemporains.

CONCLUSION

I. Les sons dans la tonalité et les individus dans la société. — II. La loi philosophique des « trois états » appliquée à la tonalité. — III. Tonalité et conscience. Le point fixe : la foi.

I

Abstraction faite de son application musicale concrète, la notion de tonalité est une des plus générales qui se puissent concevoir : dans quelque catégorie de nos connaissances que ce soit, « apprécier un ensemble de phénomènes par comparaison directe avec un phénomène constant » constitue l'opération normale de « l'entendement humain ».

A défaut de détermination plus spéciale, ce « phénomène constant », c'est notre existence, nous-mêmes peut-être, et cette « comparaison directe », c'est la simple conscience de ce qui est ou agit en dehors de nous, par rapport à nous-même.

Ainsi pourrait-on dire, presque sans métaphore, que nous nous comportons comme une *tonique*, relativement aux choses et surtout aux êtres parmi lesquels nous vivons et qui forment notre *tonalité*.

L'ordre tonal se présente ainsi à notre esprit comme une image fidèle de l'ordre du monde, et une analogie saisissante apparaît, entre l'organisation des sons en tonalité et celle des humains en société.

Partout se retrouve cette même nécessité supérieure du *point fixe*, de l'*axiome* indémontrable, de la *ligne de foi*, dont nous avons reconnu la permanence à travers les *trois états successifs de la tonalité* ; partout, cette hiérarchie qu'une absurde prétention décorée du nom de « science » s'attarde seule à contester, tout en la subissant ; partout, cette force ordonnée et consciente, une dans son principe, variée dans ses effets, seule capable enfin d'assigner une place à chaque chose et de remettre, avec l'aide du temps, chaque chose à sa place.

Certes, cette restauration de l'ordre, dans la musique comme dans les sociétés, ne va pas sans de pénibles conflits, nécessaires sans doute, comme toute erreur, pour rappeler à notre humanité sa déchéance initiale : mais ces conflits eux-mêmes ont un ordre, un sens, une orientation ; et une compendieuse transposition du domaine philosophique général dans le domaine musical particulier fournira peut-être quelques indications vraisemblables sur les avatars futurs de la tonalité.

II

Suivant une doctrine philosophique célèbre qui, jusqu'à la récente publication de commentaires tout à fait impartiaux [1], semblait n'avoir pas été mieux comprise par ses défenseurs passionnés que par ses détracteurs systématiques, toute société passerait successivement par *trois états* : dans le *premier*, le dogme règne souverainement ; son autorité est omnipotente, aveuglément acceptée par tous, sans discussion ni contrôle : *c'est l'état théologique* ; dans le *deuxième*, la recherche des causes préoccupe tous les esprits ; la discussion aborde tous les problèmes ; des essais de toute nature sont entrepris, et les opinions les plus subversives sont soutenues, concurremment avec les plus saines et les plus raisonnables : c'est l'état *métaphysique* ; dans le *troisième*, la raison, ayant exploré tous les domaines de l'erreur, reconstruit à la lumière des faits l'édifice social par sa base, en y replaçant nécessairement le dogme, dont l'autorité sera dorénavant reconnue et acceptée consciemment : c'est l'état *scientifique* ou *positif*.

La principale erreur commise par l'homme de génie auquel on doit cette fameuse « loi des trois états » résulte d'une illusion de sa part sur le degré de réalisation auquel était parvenu, de son vivant, le troisième état. Il en salua l'avènement avec quelque outrecuidance : nous sommes autorisés aujourd'hui à juger son enthousiasme un peu prématuré et à reculer jusque dans un avenir indéterminé la date de cette transformation désirable.

Cette réserve faite, on ne peut se refuser à constater qu'il en est, dans le domaine musical, *de l'état tonal immobile*, comme de l'*état théologique* dans notre société : l'ère du dogme indiscuté de la *tonique immuable* est close. Elle eut, certes, sa beauté, et nous lui devons un hommage, puisque la *ligne de foi*, qu'elle nous a léguée et que nous retrouvons encore dans l'*oscillation cadentielle*, demeure et demeurera notre guide. Mais la *modulation* n'en reste pas moins un fait acquis, et sans doute irrévocablement, car on entrevoit assez mal la possibilité de sa suppression.

Qui ne verrait, dès lors, que nous sommes en pleine période de doute, de négation et de discussion à outrance, en plein *état métaphysique*, et

1. Léon de Montesquiou : *Le Système politique d'Auguste Comte* (Nouvelle Librairie nationale). — Pierre Félix : *Essai sur les principes fondamentaux des gouvernements.*

que cette prodigieuse conquête de la *modulation* fut pour nous comme le fruit de l'arbre de la science du bien et du mal ? Quels abus formidables n'a-t-elle pas entraînés, jusques et y compris celui qui consiste à nier la hiérarchie tonale elle-même, comme on a nié l'ordre divin, et toutes les hiérarchies sociales traditionnelles qui en sont l'émanation directe et constante ?

En considérant chaque son en lui-même, avec ou sans une résonance harmonique plus ou moins frelatée, puis en juxtaposant ces sons ou ces résonances suivant le caprice et la fantaisie pour en faire résulter on ne sait quelle impression grise et vague substituée à la tonalité, on souscrit, consciemment ou non, à cette grande erreur contemporaine, qui prétend ne voir dans la société qu'une juxtaposition confuse d'individus, dans l'intérêt collectif que la somme des intérêts particuliers, dans le pouvoir, enfin, que l'expression de la volonté de ceux *contre qui* il s'exercera nécessairement, pour la sauvegarde même de leur intérêt collectif. Comme si l'autorité pouvait venir d'en-bas, la hiérarchie des subordonnés, la tonalité d'une juxtaposition quelconque d'éléments réputés égaux, au lieu d'être soumis préalablement à un ordre venu d'en haut, à des fonctions prédéterminées !

Tels sont pourtant les effets caractéristiques de la décomposition sociale et tonale qui règne en ce début du vingtième siècle ; telle est l'anarchie intellectuelle dans laquelle nous avons le droit de reconnaître encore présentement la continuation de cet *état métaphysique* dont on s'était imprudemment vanté d'avoir libéré l'humanité,

Sommes-nous donc sur le point de nous élever au *troisième état*, à l'*état scientifique* ou *positif* dans lequel l'ordre intellectuel reconstitué doit reproduire consciemment l'ancien ordre théologique, en renouant avec lui la tradition, un instant chancelante, du dogme ?

Sans doute, ce n'est point en ces termes que l'auteur de la « la loi » des trois états nous définit l'*état positif*, tel qu'il le conçoit ; mais il y a lieu de croire que l'état vers lequel nous nous acheminons serait plutôt conforme à notre définition. Et si de graves symptômes peuvent donner à penser que l'avènement de ce *troisième état* n'est pas très éloigné, ce n'est point ici le lieu d'en montrer les raisons... dans le domaine social, tout au moins.

Bornons-nous à observer ce qui se passe dans la musique.

A côté des « décompositeurs professionnels », qui continuent, parfois même avec de bonnes intentions, leur œuvre dissolvante, on distingue déjà de robustes défenseurs de la tonalité. Dans la voie tracée par Wagner et Franck, de solides pionniers travaillent sans relâche. Une nouvelle hiérarchie tonale, plus vaste et plus consciente, s'élabore lentement, mais sûrement ; elle participe à la fois de l'ancienne *immobilité*, qui sert maintenant aux *expositions* successives des thèmes dans des tons différents ; de l'*oscillation* cadentielle, qui équilibre leurs *mouvements* et leurs *repos* provisoires ou définitifs ; et de la *translation*, qui, par le moyen de l'*enharmonie*, les fait monter vers la lumière ou des-

cendre vers l'obscurité, dans leurs *développements* progressifs sur le cycle des quintes.

Au-dessus de cette variété infinie des modulations, le principe d'unité fixe les relations de durée et de parenté entre les tonalités transitoires et le ton initial auquel elles sont toujours subordonnées.

Sans doute, cette organisation tonale à grande envergure ne s'est point encore imposée à tous ; longtemps encore elle sera discutée et fera toujours sourire de pitié quelques « jeunes » de tous les âges, qui la qualifieront de « rétrograde » sans voir que leur « progrès » destructeur, seul, est rétrograde. Car pour « marcher en avant », il faut fouler le même sol que nos devanciers, et *dans le même sens qu'eux*, puisque nous sommes leur prolongement. Et si nous voulons vraiment nous élever, nous ne le pouvons qu'en ajoutant nos propres efforts à ceux qu'une tradition séculaire a accumulés avant nous et pour nous.

C'est ainsi, et seulement ainsi, que sera conquise définitivement cette « tonalité positive », *ce troisième état* que nous entrevoyons, et dont nous sommes plus rapprochés peut-être que les plus « modernes » parmi les « modernes ».

III

Au milieu du désarroi des esprits, nous aurons recueilli cet inestimable avantage d'avoir compris le vrai progrès de la musique : le perfectionnement de la tonalité. Des œuvres de toute époque, de toute forme, de toutes tendances, auront passé sous nos yeux, par centaines, par milliers peut-être, tandis que, inlassablement, le secret de leurs « assises tonales » nous était dévoilé, confirmant chaque fois sa puissance ordinatrice et féconde.

Au cours de la vision magique de ces sociétés sonores qu'on nomme compositions, partout les sons nous seront apparus liés entre eux, soumis aux lois des fonctions qui règlent leurs perpétuels antagonismes. Nouvelle et surprenante vérification du néant complet de ces illusions communes, qui s'obstinent à ne voir jamais que des hommes libres, égaux... frères !

Et par cette éducation technique, plus agissante sur nous en raison même de notre amour passionné pour notre art, notre esprit se sera élevé peu à peu jusqu'à la notion infiniment rare et précieuse du « sens de la vie ».

Car la vie procède, dans le domaine de la conscience, comme la musique dans celui de la tonalité ; et pour le musicien, cette transposition est à peine perceptible.

Nous naissons dans un *lieu* — dans un *ton* — et notre affirmation tonale native est bien le prolongement harmonique *immobile* de l'éternel accord parfait.

Nous vivons dans les tribulations — les *modulations* — de toute espèce ; et nos *oscillations* cadentielles vitales n'ont de valeur qu'en fonc-

tion de la tonalité initiale, des institutions patriarcales qui nous ont formés, en nous montrant la voie à suivre, la *ligne de foi.*

Nous mourons enfin, comme une mélodie qui s'éteint dans le silence après avoir affirmé dans une dernière *translation* sa conformité au plan tonal de l'œuvre, sa soumission volontaire et consciente à l'ordre harmonique divin, sa croyance inébranlable dans l'axiome indémontrable et révélé, sa suprême et scientifique constatation que : *Nous ne savons rien.*

AUGUSTE SÉRIEYX.





Réponses à des Polémiques grégoriennes

Je prie les lecteurs de m'excuser si j'insère ici quelques réflexions à propos d'une polémique où l'on m'a placé, et qu'ils peuvent connaître par ailleurs. De telles polémiques ne sont point mon fait.

Un mystérieux anonyme, qui ne sait pas autrement signer que par des initiales, m'a ainsi attaqué dans une revue qui s'imprime à Rome. Il a prétendu que j'avais dit, à telle page d'un de mes ouvrages, dans une note citée par lui, telle chose. Le fait est manifestement faux, et je réponds que la note en question est inexactement citée. On me rétorque alors que, si je ne l'ai pas dit à cet endroit, je l'ai dit ailleurs. Je laisse mes lecteurs juger de la bonne foi avec laquelle on engage une polémique, en attaquant ainsi avec traîtrise.

On m'a, en somme, tendu un piège, dans lequel je suis candidement tombé. Mais il est toujours facile de faire rire la galerie aux dépens des autres, lorsqu'on est commodément abrité. Un passage, hâtivement écrit, de ma lettre de réponse, — je le confesse, — renferme un mot ou qui est de trop, ou qui aurait besoin d'être complété [1]. L. R. (?) se donne le malin plaisir de délayer ce lapsus évident durant trois colonnes. C'est ce qu'on appelle enfoncer une porte ouverte. Mon contradicteur en a évidemment le droit, mais l'exercice de certains droits est parfois ridicule... Que dirait-il si je recherchais toutes les pierres d'achoppement où lui et ses amis se sont heurtés ? Je puis me reconnaître en tout cas le mérite de ne pas attaquer la probité scientifique des autres : tous ne peuvent pas en dire autant... Il y a quinze ou vingt ans, ceux qui faisaient profession de se rattacher, de près ou de loin, à l'école bénédictine, étaient dans de tout autres sentiments envers les uns les autres; une sorte de commune fraternité les groupait, *in omnibus caritas*. Une nouvelle école a changé tout cela : rien n'égale le bonheur de certains de ses partisans, lorsqu'ils peuvent dénicher quelque petite faiblesse dans les travaux des érudits qui ne sont pas « eux ». Ils appellent cela la Science.

Mais cette science est tout de même quelquefois en défaut, et L. R. (!?) même semble insuffisamment renseigné (lui aussi) sur certaines questions qui touchent de près les manuscrits grégoriens. Je n'ai pas l'habitude de discuter avec des personnages masqués; mais je me serais volontiers engagé, si j'avais su à qui j'ai affaire, à lui indiquer les manuscrits qu'il ignore, et qui contiennent, en latin et en grec, non seulement des *Gloria* et des *Credo*, mais des introïts, puisqu'il en réclame, et encore d'autres chants. Mais il est peu probable qu'il se dévoile; qui sait, en effet, dans l'œuvre de celui de qui émanent de tels renseignements, si je ne relèverais pas de bien autres griefs que les pauvres lapsus qu'il lui a plu de relever dans la mienne ?

Amédée Gastoué.

1. En parlant par mégarde de manuscrits « de Cologne » à propos des œuvres de Pamélius (XVIe siècle) qui furent éditées à Cologne, avec des manuscrits encore conservés en cette ville.

*
* *

Dans une note bibliographique due à la plume de A. D. S., la *Rassegna Gregoriana* (Janv.-Fév. 1910, col. 111) apprécie en ces termes notre XII[e] étude sur le Rythme musical : « L'auteur, dit-elle, tout en admettant que le rythme se résout, en dernière « analyse, en des proportions binaires et ternaires, s'acharne ensuite à en com- « battre l'application faite par Dom Mocquereau. »

Est-ce bien vraiment notre logique qui est en défaut ou celle du critique anonyme ?

De ce que dans l'économie du rythme on constate la présence d'un *minimum* binaire ou ternaire, s'ensuit-il que ce *minimum* doive être imposé à toutes les formules et en devenir la règle absolue ?

C'est un fait que dans le chant syllabique, par exemple, on trouve quantité de formules mélodiques de deux ou trois sons adaptées à des mots de deux ou trois syllabes.

Mais qui donc, avant le Prieur de Solesmes, avait affirmé que ces *monades* rythmiques ont droit de décomposer, de frapper à leur effigie tout mouvement vocal dépassant la limite de leur *ambitus* respectif ? « Le rythme, dit-il avec autorité, marche nécessairement à pas binaires et ternaires. »

Nous avons démontré, dans l'étude susmentionnée, que cet exclusivisme est attentatoire à la nature même du rythme autant qu'à la liberté du sens musical.

Nous avons ajouté qu'*Aristoxène* le condamne par la multiplicité des pieds qu'il a inventés ; que *Guy d'Arezzo* confirme cette sentence par le tableau des proportions rythmiques qu'il nous a laissé en héritage et que la *Rassegna Gregoriana* nous remet sous les yeux dans le premier article de la même livraison, en reproduisant, sans daigner le nommer, les travaux et les conclusions de Mgr Foucault.

De nos dix grandes pages d'argumentation, on ne souffle pas mot. Il est autrement facile de tronquer une affirmation pour arriver à mettre l'auteur en contradiction avec lui-même ! En fait, il n'y a pas l'ombre de contradiction dans nos paroles, puisqu'après avoir accordé l'existence d'un *minimum* binaire et ternaire, nous ajoutons aussitôt que ce *minimum* comme tel ne saurait devenir le module fixe et exclusif du rythme, ce que nous démontrons abondamment. En conséquence, nous sommes autorisé à dire que le principe de D. Mocquereau et l'application strictement mécanique qu'il en fait sont plus qu'arbitraires.

Nous aurions tort de nous plaindre de ce manque de loyauté ; il nous fait la partie trop belle et nous fournit un moyen trop aisé de nous défendre.

Mais voyez d'ici le trouble, la confusion qu'un peu de logique et de bon sens a semés dans le camp néo-solesmien ! On dirait une déroute, puisqu'on s'empresse de jeter par-dessus les buissons ce qui est depuis dix ans la grande arme de combat, nous voulons dire, le principe absolu du rythme binaire et ternaire. Vrai, c'est à ne pas y croire ! Ecoutez, en effet, la finale de la note bibliographique ; on ne peut s'empêcher en l'entendant de songer au pavé de la fable. « Croire que D. Mocquereau « procède à coups de deux et de trois, comme ferait le trot d'un cheval poussif, « c'est lui attribuer injustement ce qu'il n'a jamais songé à enseigner. »

Il faut avouer que c'est un singulier moyen de défendre un ami que celui de renier, de réprouver *coram populo* sa théorie la plus chère, celle qu'il a méditée et mûrie pendant nombre d'années, qu'il a mise à la base de tout un système, qu'il a développée et appliquée dans plus de 100 pages d'un ouvrage pompeux, enfin qu'il a incrustée dans une longue série d'exercices vocalisés auxquels la *Rassegna Gregoriana* fait une si puissante réclame !

Notre honorable critique a-t-il jamais jeté les yeux sur une des cent premières pages du *Nombre musical grégorien* ou sur une seule des vocalisations de D. Mocquereau ? On pourrait croire que non.

Peut-être est-il plus vrai de dire qu'il est l'ami intime du maître, le confident de ses pensées, de ses ennuis, et comme tel, mieux renseigné que nous ; que la phrase

à sensation de tout à l'heure est un premier son de cloche à double sens : d'abord le glas funèbre d'un principe dont on a reconnu la vanité et qu'on veut enterrer sans trop de solennité ; puis l'annonce de la naissance d'une théorie nouvelle qui laissera dans l'oubli toutes celles qui se sont succédé tour à tour et avec fracas sous la même plume ! *Chi lo sa ?*

Abbé C. Marcetteau.

Nous protestons également, au nom de la *Schola* en général, contre la façon vraiment outrecuidante dont certains rédacteurs de la même revue croient devoir nous traiter. A propos du *Traité d'accompagnement* de notre ami M. l'abbé Brun, que toute la presse spéciale a loué grandement, un rédacteur de cette revue (vraisemblablement un de ces nouveaux venus dans les rangs des grégorianistes, comme il en est tant, et qui sont persuadés qu'on n'a rien fait avant eux) le condamne impitoyablement et avec lui, de quelle façon détachée ! l'enseignement tout entier de la *Schola*. L'auteur de ce compte rendu aurait bien fait, avant d'écrire, de se rendre compte qu'on n'a jamais, chez nous, enseigné ni suivi « la règle pour la règle », mais que les principes donnés par notre école sont moins des formules de pédants que des directions artistiques.

Quant au principe des « accents métriques » des hymnes, dans lequel le critique en question a voulu trouver chez M. l'abbé Brun une antithèse avec d'autres principes, il devait savoir que nous suivons à la *Schola* les principes traditionnels de l'école de Solesmes, tels que Dom Pothier les a formulés il y a trente ans, tels que Dom Delpech les a appliqués dans le *Livre d'orgue* publié à la célèbre abbaye. Que d'autres aient cru devoir changer depuis, c'est leur affaire, et non la nôtre.

D'ailleurs, la *Rassegna Gregoriana* semble habituellement bien peu au courant de l'histoire de la restauration grégorienne. Elle reproduit, avec d'autres revues, une lettre aux affirmations erronées, émanant de correspondants de l'*Univers*, parfois mal renseignés, au sujet des premières années de la *Paléographie musicale*. C'est, au fond, la suite de toute une campagne menée contre Dom Pothier et les vieux amis de l'œuvre tout entière de Solesmes; nos lecteurs ont déjà par avance trouvé la réponse en notre dernier numéro, et ils peuvent être assurés que, puisée à sources authentiques, elle ne craint aucun démenti.

La Tribune.





Nouvelles Publications du Bureau d'Édition

Œuvres de M. l'abbé F. Brun. — **Cantate à Jeanne d'Arc**, partition, net, 2 fr.; parties de chœur, net, 0 fr. 25.— **Cantiques grégoriens**, adaptations à des pièces du *Kyriale*. Partition, net, 2 fr. ; parties de chant, 0 fr. 25.

M. l'abbé Brun, qui avait déjà donné d'intéressantes *Cantilènes* latines et françaises (dont nous recommandons à nouveau, à l'approche du « Mois de Marie », les chants en l'honneur de la sainte Vierge), vient de composer, d'une part, une *Cantate à Jeanne d'Arc*, très facile, pour soli et chœur à 2 voix égales ou 4 voix mixtes, que les fêtes de la bienheureuse Jeanne d'Arc vont permettre de faire entendre en beaucoup d'occasions. Le genre grégorien et les thèmes liturgiques circulent dans cette œuvrette, lui donnant de la vie et de la couleur.

Le même auteur vient d'écrire un accompagnement et des interludes pour une curieuse publication : le R. P. Dom David a en effet adapté à des mélodies populaires de l'Ordinaire de la messe, des invocations en français à la sainte Vierge et à la très sainte Trinité. Les *Kyrie* « *Alme Pater* », « *Firmator* », « *Cunctipotens* », sont ainsi mis à contribution, et proposent dès lors une forme nouvelle du cantique français, dont Mgr Foucault avait déjà tenté des essais.

NOUVEAU RÉPERTOIRE D'ŒUVRES RELIGIEUSES MODERNES

N° 1. **Trois hymnes et motets au Saint-Sacrement** (*Ave verum corpus*, *Verbum supernum*, *Sacris solemniis*, à 3 voix égales et orgue, par M. l'abbé Perruchot. — N° 2. **Petit salut à 2 voix égales et orgue** (*Panis vitae*, *Sub tuum praesidium*, *Tantum ergo*, *Laudate Dominum*), par M. l'abbé C. Boyer. — N° 3. **Quatre motets** tirés de l'office de la Passion, à 3 voix égales (*Crux fidelis*, *O vos omnes*, *Vinea mea electa*, *Vere languores nostros*), même auteur. — N° 4. **Sub tuum praesidium**, pour 3 voix d'hommes et orgue, par M. l'abbé J. Valdès. Chaque partition, net, 2 fr. ; parties de chœur, 0 fr. 25.

Nos lecteurs connaissent déjà, par l'encartage de notre dernier numéro, la nouvelle publication commencée par le Bureau d'Edition. Cette collection, qui complète si avantageusement le *Répertoire moderne*, sera entièrement consacrée aux voix égales pour la partie vocale, aux pièces d'orgue sans pédale, ou pour harmonium, dans la série orgue. Le *Répertoire moderne*, à l'avenir, contiendra seulement les compositions vocales à voix mixtes, et les pièces d'orgue avec pédale obligée : le *Nouveau répertoire d'œuvres religieuses modernes* se montre déjà digne de son aîné, avec les motets expressifs et faciles de MM. Perruchot et Boyer, dont il nous est inutile de faire un plus ample éloge ; nous y joindrons le nom de M. l'abbé Valdès, déjà bien connu de nos lecteurs, et qui comptera au nombre des meilleurs musiciens modernes d'église.

Henry Noël.



BIBLIOGRAPHIE

Répertoire populaire de la musique Renaissance, publié par Henry Expert. Sénart, Roudanez et Cie, éditeurs, 9, rue de Médicis, Paris. Chaque pièce (partie de chœur), suivant l'importance, de 15 à 25 cent.

Notre éminent confrère M. Henry Expert, de qui l'on connaît les si exactes rééditions d'œuvres du xvie siècle, vient d'être heureusement inspiré en commençant ce nouveau *Répertoire populaire de la musique Renaissance*, qui comprend des pièces profanes, mais surtout religieuses, latines et françaises. Il en est certaines qui, déjà, sont connues du public, grâce aux belles publications de notre regretté Ch. Bordes, mais la plupart étaient inédites, et M. Expert rend un grand service à l'art et à la musicologie en les faisant connaître.

Plusieurs d'entre elles pourront, dès à présent, entrer dans le répertoire des maîtrises, comme le curieux *Sancta Maria* d'Orlande de Lassus, en forme de double canon, pour soprano, alto ou haute-contre, ténor et baryton. Mais nous voulons surtout attirer l'attention sur les *duos* du même auteur. On nous a souvent demandé s'il existait des exercices pratiques à deux voix, des vocalises surtout, pour préparer à l'étude de la musique palestrinienne. Les pièces d'Orlande de Lassus répondent à ce besoin. M. Expert les a toutes transcrites à deux voix égales, pour la pratique, quoique, à vrai dire, certaines soient originairement écrites pour un dessus et une voix d'homme. Elles renferment toutes les combinaisons de la musique palestrinienne qui peuvent être écrites avec deux voix, et chacune forme un tout très complet.

Ces pièces à deux voix sont en forme de petits motets sur des paroles diverses, comme des sortes de courtes antiennes. Nous citerons ici : *Beatus vir* ; *Justus cor suum tradet* ; *Oculus non vidit* ; *Sancti mei* ; *Qui sequitur me* ; *Exspectatio justorum* ; *Justi tulerunt spolia* ; *Beatus homo qui invenit* ; *Sicut rosa inter spinas* ; *Serve bone* ; *Qui vult venire post me* ; *Fulgebunt justi*. Ces pièces, on le voit, conviennent surtout pour les fêtes de saints, martyrs ou confesseurs, sauf le *Sicut rosa*, qui est un charmant duo en l'honneur de la sainte Vierge.

M. Henry a également publié des *Extraits des maitres musiciens de la Renaissance française*, détachés de sa grande publication, où nous relèverons, en les recommandant : *Tristitia obsedit me*, à 5 voix, de Claude le Jeune ; *Du fond de ma pensée* (paraphrase du *De profundis*), à 4 voix, d'O. de Lassus ; *Descende in hortum meum*, de Ant. Févin, auteur si peu connu jusqu'ici ; et des extraits des beaux *Psaumes mesurés à l'antique*, de Jacques Mauduit, tels que *En son temple sacré*, à 5 voix, sur des paroles de Baïf. On se rendra bien compte, à leur lecture, du genre de rythme si aimé de nos ancêtres, et dont les fameuses messes de Du Mont sont le dérivé direct.

Puissent ces nouvelles publications de M. Henry Expert répandre plus encore chez nous la connaissance et le goût surtout de cette belle musique du xvie siècle !

Nouvelle édition française de musique classique, à 25 centimes le no, publiée sous la direction artistique de Vincent d'Indy. Même maison.

Edition populaire française, musique de chambre, école ancienne, revision par P. Peyrot et J. Rebuffat.

La maison d'édition Sénart et Roudanez, qui prend rapidement place parmi les

meilleures, vient d'adjoindre à ses publications antérieures plusieurs séries de pièces anciennes, dont le fonds est destiné à se développer de plus en plus, en mettant à la portée des bourses les plus modestes, les chefs-d'œuvre oubliés des compositeurs les plus illustres.

Ici, je relèverai principalement les belles publications pour piano et violon, et pour instruments à cordes, qui viennent de paraître : celles de la première série ont été choisies et revues par M. d'Indy. Elles renferment, pour violon solo avec accompagnement au clavier, des pièces de diverses forces, d'auteurs français et étrangers, choisies parmi les plus caractéristiques. Elles comprennent, entre autres, une *Gavotte* en *ut*, un *Largo* de J.-M. Leclair, la 5e *Sonate* en *fa*, de J.-S. Bach, en trois fascicules, la *Sonate* en *ré*, de Tartini, et celle en *sol*, de Locatelli, toutes deux également en trois fascicules.

Ces rééditions complètent à ravir la belle collection des *Maîtres français du Violon* au XVIIIe siècle (mêmes éditeurs), dans laquelle M. J. Debroux, l'éminent violoniste, nous avait déjà révélé des œuvres de Leclair, Francœur, Branche, etc.

MM. Peyrot et Rebuffat (qui comptent parmi les « primiciers » de la *Manécanterie* de la Croix de bois) ont édité de même une collection analogue, pour divers instruments concertants, clavier, violon, flûte, etc. Ils ont donné déjà d'excellentes pièces dont plusieurs assez faciles, et qui ne contribueront pas peu à redonner le goût de nos vieux auteurs. Cette collection de l'*Edition populaire* renferme déjà des sonates et concerts de Couperin, Rameau, Clérambault, Mondonville, parmi les auteurs français ; Corelli, Masciti, parmi les Italiens.

Ces diverses collections sont appelées au plus brillant succès.

Amédée Gastoué.

Abrégé du Graduel Romain, pour les dimanches et les fêtes doubles, etc. ; avec traduction française. Un beau volume in-8°, édition Schwann, U 2, 6 francs.

Une heureuse innovation vient d'être introduite dans la publication des livres de chœur par la maison Schwann, déjà si bien méritante du chant grégorien. Une nouvelle édition du Graduel abrégé à l'usage des paroisses vient d'être donnée, avec, au bas des pages, la *traduction de tous les textes chantés*. Ceux qui ont à diriger des chanteurs auxquels il est besoin d'expliquer le sens des pièces exécutées, apprécieront vivement cette belle innovation. Cette traduction, très élégante, est due à Dom L. David, bénédictin de la Congrégation de Solesmes, du monastère de Saint-Wandrille, et qui dirige la *Revue du chant grégorien*.

Gradualia, versus alleluiatici et tractus in cantu simplici (graduels, versets d'alléluia et traits en chant simple), publiés par J. Bas. Même édition. 3 fr.

Cette publication procède du même esprit que le *Formulaire de récitatifs* de M. Gastoué. Toutefois la publication de M. Bas est plus complexe, et les mélodies utilisées par lui, d'après les chants ambrosiens, aquiléiens, etc., nous paraissent un peu trop « arrangées ». Des chants d'antiennes, par exemple, qui sont des chœurs, adaptés à des versets d'alléluia, qui sont des solos, ne nous paraissent pas répondre aux nécessités esthétiques que demandent semblables adaptations.

Nouveautés musicales de la maison Schwann en dépôt au *Bureau d'Edition*. *Te Deum*, à 3 voix d'hommes, de Chlondowki, 1 fr. 60 ; *Litanies de saint Joseph*, de A. Müller, 1 fr. 10 ; 20 *graduels* pour les principales fêtes, de H. Bäuerle, 3 fr. 20. Messe en l'honneur de saint Antoine de Padoue, à 3 voix mixtes et orgue, de Jos. Scheel, 2 fr. 10 ; *Litanies de saint Joseph*, pour 2 voix (soli et chœur) avec orgue, du P. Petrus Sinzig, 0 fr. 80 ; 24 courts morceaux d'orgue, de G. Erlemann, 1 fr. 60 ; Accompagnement d'orgue du *Commune Sanctorum*, de Wiltberger, 4 fr 50.

Toutes ces publications sont bonnes et ne peuvent que favoriser le développement de la musique d'église.

H. N.

LES REVUES (articles à signaler) :

S. I. M. — N° 2 : *Les Origines du style classique*, par Romain Rolland ; *une Interview de Lorenzo Perosi*, par Gen. de Leva. — N° 3. *Lettres de Moritz Hauptmann* publiées par A. de Bertha ; *un Nouveau Chiffrage de la basse*, par H. Keefer.

Revue musicale. — N°s 2 et suivants : *Histoire du drame lyrique* (suite), par J. Combarieu. — N°s 3 et suivants : *Nature et rôle du système musical traditionnel*, par Léon Boutroux [très lucide et très remarquable exposé de la formation historique de la gamme ; gammes antiques, grégoriennes, modernes].

Musique sacrée (Toulouse). — N° 2. Pédagogie musicale : *les Recueils de chants pour écoles, séminaires, patronages, orphéons.*

L'Ouest artiste (Nantes). — N°s 17 et suivants : *Études sur la musique d'église*, de P. Davriés [écrites dans un excellent esprit, et très pratiques].

Le Guide musical. — N° 6 : Paul Magnette, *une Symphonie de jeunesse de Beethoven.*

Musica sacra (Namur). — N° 7. Encartage : *Tota pulchra es*, à 3 voix égales et orgue, de A. Meulemans.

Musica sacra (Milan). — N° 1 : *Le chant des femmes à l'église* [dans le même sens que nos conclusions plusieurs fois déjà présentées ici].

Santa Cecilia (Turin). — N° 127. Encartage : *Missa in honorem S. Jacobi apostoli*, à 2 voix égales d'hommes et orgue, de D. Torres.

Psalterium (Pérouse). — N° 1-2. R. Casimiri, *Pour le chant religieux du peuple.*

Rassegna Gregoriana. — N° 1-2. P. Ferretti, *l'Introït* « Ierusalem » [*c'est* « Laetare Jerusalem »] *du IVe dimanche de Carême* [étude rythmique très intéressante, entièrement basée sur les travaux de Mgr Foucault, qui n'est pas nommé une seule fois dans l'article]. — J. Delaporte, *l'Edition Vaticane et les propres diocésains.*

Caecilia (Strasbourg). — N° 12 (1909). [Consacré à l'oratorio *Christus*, de Liszt, qui vient d'être donné à Strasbourg, le 16 janvier, par les chœurs paroissiaux, réunis sous la direction de M. l'abbé Victori, maître de chapelle de la cathédrale]. — N° 2. L. T., *le Genre théâtral à l'église et le genre religieux au théâtre* [excellente étude qui commence par les cantiques français dits « traditionnels » hélas ! en montrant leurs origines suspectes].

Gregorianische Rundschau (Gratz). — N°s 1, 2 et 3 : Max Springer, *l'Esprit moderne et la musique d'église* [admet, dans l'accompagnement du plain-chant, la broderie ou la note de passage chromatique. Très curieux exemples d'accompagnement de l'*Haec dies*, dans le n° 3].

Die Kirchenmusik (Paderborn). — N° 9-10. A. Baumstark, *les Antiennes* Hodie *du Bréviaire romain et leurs parallèles grecs.*

Musica Sacro-Hispana. — N° 9. D. Sunol, *le Chant espagnol du* « Pange lingua », fin. [L'auteur conclut que ce chant appartient bien à la liturgie mozarabe ; les monuments notés ne permettent pas de remonter plus haut malheureusement que le XIIIe siècle, mais la mélodie est celle d'autres hymnes de cette liturgie, attribuées à saint Isidore de Séville. La version donnée par les anciens manuscrits d'Espagne est légèrement différente de celle qu'illustra Vittoria et qui est répandue chez nous, depuis que Bordes et Dom Pothier l'ont tout d'abord popularisée.) — N° 10. F. Pedrell, *une Nouvelle Version du chant de la Sibylle* (XIVe siècle) [pour la nuit de Noël, retrouvée à Mayorque et exécutée par le peuple aux matines de Noël. C'est une version en langue vulgaire du célèbre *Judicii signum* publié par Dom Pothier.]

NOTRE SUPPLÉMENT

Petit Salut à 2 voix égales, DE M. LE CH. BOYER.

Nous continuons d'offrir à nos abonnés des spécimens du *Nouveau Répertoire* d'œuvres modernes à voix égales. Ces motets nouveaux de M. le ch. Boyer auront tout le succès des précédents.

Le Gérant : ROLLAND.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Supplément à **La Tribune de Saint-Gervais.** — Mai-Juin 1910.

NOUVEAU RÉPERTOIRE D'ŒUVRES MODERNES
1re SÉRIE: MOTETS ET MESSES A VOIX ÉGALES.

A Monsieur Charles BORDES

N° 3

Partition net, 2f.

QUATRE MOTETS
TIRÉS DE L'OFFICE DE LA PASSION

Voix seules net, 0f.30

à 3 voix égales

Abbé C. BOYER

I. CRUX FIDELIS

Lent (♩= 66)

1e VOIX — TUTTI *pp*
2e VOIX — TUTTI *pp*
3e VOIX — TUTTI *pp*

1e VOIX: Crux fi _ dé _ lis, crux fi _ dé _ _ _ _ lis, crux fi _
2e VOIX: Crux fi _ dé _ _ _ _ _ _ _ _ lis, crux
3e VOIX: Crux fi _ dé _ _ _ _ _ _ _ _ _ lis, crux

1e VOIX: _ dé _ _ _ _ _ _ _ _ lis, ín _ ter ó _ mnes ár _ bor
2e VOIX: fi _ dé _ _ _ _ _ _ _ lis, ín _ ter ó _ mnes
3e VOIX: fi _ dé _ _ _ _ _ _ _ lis ín _ ter ómnes ár _ bor

rit.

1e VOIX: ú _ na nó _ bi _ lis: núl _ la síl _
2e VOIX: ú _ na nó _ bi _ lis: núl _ la síl _ va tá _ lem
3e VOIX: ú _ na nó _ bi _ lis: núl _ la síl _ va tálem pró _ fert

f — rit. — f

_va tálem pró _ fert Frón_de, fló _ re, gér _ mi _ ne:

pró _ _ fert Frón _ _ de, fló _ re, gér _ mi _ ne:

tá_lem pró _ fert Frón_de, fló _ _ re, gér _ mi _ ne:

SOLI ppp — TUTTI pp — SOLI pp

Dúl_ce lí _ _ gnum, dúl_ces clá _ _ vos, dúl_ce pón_dus.

Dúl_ce lí _ _ gnum, dúl_ces clá _ _ vos, dúl_ce pón_dus

Dúl_ce lí _ _ gnum, dúl_ces clá _ _ vos, dúl_ce pón_dus

TUTTI pp — rit. — ppp

sú _ sti _ net, dúl _ _ _ ce pón _ dus sú _ sti _ net

sú _ sti _ net, dúl _ _ _ ce pón _ dus sú _ sti _ net

sú _ sti _ net, dúl _ _ _ ce pón _ dus sú _ sti _ net

II
O VOS OMNES

Lent (♩ = 46)

pp TUTTI — rit. poco

1e VOIX: O vos ó _ mnes, o vos ó _ mnes,___ qui

2e VOIX: O vos ó _ _ _ mnes o vos ó _ _ mnes, qui transi _

3e VOIX: O vos ó _ mnes, o vos ó _ mnes,___ qui tran_

rit.

transí _ tis, qui tran_ sí_ _ _ tis per ví_ _ _ am: at_

_ _ _ _ tis, qui tran_ sí _ tis per_ vi_ _ _ am: at_

rit.

_ sí _ _ _ tis qui tran _ sí _ tis per_ vi_ _ _ am:

très doux

_ tén_di_te, et vi _ dé _ te, si est dó _ lor si_cut dó_lor mé _

très doux

_ tén _ di _ te, et vi_dé _ te, si est_ dó _ lor, si_ est_

très doux

at_ téndi _ te, et vi_dé _ te, et vi _ dé _ te,

rit.

_ us, si est dó _ lor, si est dó _ lor si_cut dó _ lor mé _

rit.

dó _ lor si est dó _ lor dó _ lor sic_ut dó_lor mé _

rit.

si est dó _ lor, dó _ lor sic_ut dó_lor mé _

p SOLI

_ us At_ tén_di_te, u_ni_ vérsi pó_ pu_ li, et vi_dé _ te do_ló_rem

p SOLI

_ us At_ tén_di_te, u_ni_ vérsi pó_pu _ li, et vi_dé _ te do_ló_rem

p SOLI

_ us At_ tén_di_te, u_ni_ vérsi pó _pu _ li, et vi_dé _ te do_ló_rem

rit. TUTTI *très doux*

mé - - - um. Si est dó - lor sic_ut dó_lor mé - us si est

rit. TUTTI *très doux*

mé - - - um. Si est do - - - lor, si est dó - lor

rit. TUTTI *très doux*

mé - - - um. Si est dó - lor, si est dó -

dó - lor, si est dó - lor sic_ut dó - - lor *rit.* mé - - us *ppp*

si est dó lor, dó - lor sic_ut dólor mé - - - us *rit.* *ppp*

- lor, dó - lor sic_ut dólor mé - - - - us *rit.* *ppp*

III
VINEA MEA ELECTA

Lent (♩= 58)

1e VOIX

2e VOIX

3e VOIX

p TUTTI Ví_ne_a mé_a e_lé - cta é - go te plantá - vi, é - - - go

TUTTI *p* Ví_ne_a mé_a e - lé_cta, é - go te plantá - vi, é - - - - - go te plan - tá - vi, é - - - - go

TUTTI *p* Ví - ne_a mé_a e - lé - cta, é - - go te plan

_ tá _ vi, dí _ cit Dó _ _ _ _ _ mi _ nus: et tu fácta es mí _

te plan_ tá_vi, dícit Dó _ _ _ _ _ mi _ nus: et tu fácta es

te plantá _ vi, dí_cit Dó _ _ _ _ _ mi _ nus: et tu fácta es

_ hi ní_mis a _ má _ _ ra: Qui _ a pa_rá _

mí_hi nímis a _ má _ _ ra: Qui _ a pa_rá _ sti, pa _ _

mí_hi nímis a _ má _ _ ra: Qui _ a pa_rá _ sti, pa_rá _ _ _ _

rit. SOLI *p*

_ sti, pa_rá_sti crú _ cem Sal _ va_tó_ri _ tú _ _ o Pópu_le mé _ us,

rit. SOLI *p*

_ rásti crú _ _ cem Sal _ va_tó_ri _ tú _ _ o Pópule mé _ us,

rit. SOLI *p*

_ _ sti crú _ _ cem Sal _ va_tó_ri _ tú _ _ _ o Pópule mé _ us,

p

pó_pu_le mé _ us, quid fé_ci _ tí _ bi, aut in quo contri_stá_vi _

pó_pu_le mé _ us, quid fé_ci _ tí _ bi, aut in quo contri _

pó_pu_le me _ us, quid fé_ci _ tí _ bi, aut in quo contri _

rit.

te? re_spón _ de, re spón de, mí——— hi.

TUTTI

rit. p

_stá_vi te? re spón de mi hi. Qui_

rit. TUTTI p

_stá_vi te? re spón de mí hi. Qui _ a pa_rá _

TUTTI p rit.

Qui_ a pa_rá _ sti, pa_rá_sti crú_cem Sal _ va_tó_ri _tú_ _ _o

rit.

_a pa_rá_ sti, pa_ _ rásti crú _ _ cem Sal_ va_tó_ri _tú_ _ _o

rit.

_sti, pa_rá _ _ _ _ sti crú _ _ cem Sal _ va_tó_ri _tú _ _ _o_

IV
VERE LANGUORES NOSTROS

Lent (♩=52)

1º VOIX pp

Vé _ re lan_guó_res nó _ stros, vé_re lan_guó _res nostros i_pse_

2º VOIX pp

Vé _ re lan_guó_res nó _ stros, vé _ re lan_guó _res nóstros í_pse_

3º VOIX pp

Vé _ re lan_guó_res nó _ stros, vé _re lan_guó _ res nóstros í_pse_

_tú_ _ _lit, et do_ ló _ res,—— et do_ ló_res nó_ _ _ stros.

_tú_ _ _lit, et do _ ló _ res, et do_ ló _ res nó_ _ _ _

_tú_ _ _lit, et do _ ló _ res, et do_ ló _ res nó_ _ _

í – pse, í – pse por_tá – vit; et li_vó_re é – jus sa_ná_ti sú –

– – stros í – pse por_tá – – – vit; li_vó_re é – jus sa_ná_ti sú –

_stros í – pse por – tá – vit; et li_vó_re é – jus sa – ná_ti sú –

rit. *pp*

mus, saná – – – – _ti sú_ – – mus: Vé_re lan_

rit. *pp*

_mus, saná – – – – – _ti sú – mus: Vé –

rit. *pp*

mus, saná – – – – _ti sú – mus: Vé_ re lan_guó_res

– guó – res nó – stros, vé – re lan – guó – res nóstros í_pse tú – – –

– re languó – res nó – stros languóres nó – stros í – pse tú_ – – –

vé – re lan_guóres nó – stros í – pse, í_pse tú_ – –

rit.

_lit, et do_ló – res, do_ló_res, nostros i_pse por_tá_ – – – vit

rit.

– lit, do_ló_res nó – stros í – pse por – tá – – – vit

rit.

– lit, do_ló_res nó – stros í – pse por – tá_ – – – vit

Seizième Année | N° 5 | Mai 1910

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. 10 fr.
Union Postale (autres pays). 11 fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (V^e)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves 6 fr.
Union Postale. 7 fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

AVIS

Nous prions instamment *nos correspondants* : 1° *de bien vouloir n'écrire leurs communications que* d'un seul côté *de la feuille*, 2° *de toujours* séparer *soigneusement ce qui concerne la rédaction et l'administration.*

Nouvelle et dernière leçon sur le rythme

Tout, dans la méthode rythmique de la nouvelle école de Solesmes, atteste hautement l'ingérence de la mesure et sa folle prétention de vouloir se substituer au rythme sous de trompeuses livrées.

Le principe *élan-repos* que nous avons discuté précédemment en est une démonstration.

Le procédé des *ictus*, au moyen desquels Dom Mocquereau entend diviser la phrase grégorienne en sections exclusivement binaires et ternaires, nous le démontre encore plus clairement.

« Ce qui caractérise essentiellement l'*ictus* rythmique, dit-il, c'est « qu'il se trouve toujours au point d'appui, de repos d'un rythme « simple. »
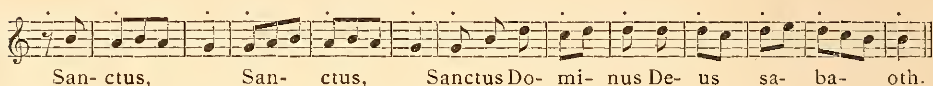
Puis il ajoute en note : « L'ictus rythmique correspond au *frappé* « de la musique moderne [1]. »

Il nous affirme également, dans un autre passage, que « l'*ictus* ne diffère pas de la *thesis* du rythme ».

S'il en est ainsi, sa place dans une notation mesurée est celle qui suit immédiatement la barre.

Or, en mettant une barre avant chaque ictus des mélodies du Manuel en notation moderne de 1903, qu'obtenons-nous comme résultat graphique ?

Des divisions de deux ou trois sons, puisque les *ictus* échelonnés sur la ligne mélodique viennent invariablement après deux ou trois notes, comme en témoigne l'exemple suivant que nous extrayons du susdit Manuel :



N'est-il pas clair et lumineux comme le jour que « le rythme marche nécessairement à pas binaires et ternaires » ?

Mille excuses, mon Révérend Père ; encore une fois, est-ce le rythme ou la mesure qui marche ainsi ? Et ces divisions, qui sont réelles sur le papier et pour l'œil, le sont-elles aussi véritablement dans l'exécution et pour l'oreille ?

A qui, en effet, appartiennent ces sections en modes binaire et ternaire ? Dom Mocquereau veut bien nous renseigner lui-même sur ce point : « La mesure en chant grégorien, dit-il, n'est qu'un temps com- « posé binaire ou ternaire. » Et quelques lignes plus loin : « Les « rythmes chevauchent sur les barres de mesure, tandis que les « mesures sont renfermées entre deux barres [2]. »

S'il en est ainsi, comment les divisions de la mesure peuvent-elles devenir celles du rythme avec un cadre aussi foncièrement distinct ?

Comment, en bonne vérité, peuvent-elles se transformer en réalités rythmiques, vraiment perceptibles à l'oreille, quand les limites qui les renferment, les barres dans la notation, les frappés dans le battement, n'ont assurément rien qui puisse atteindre l'organe de l'ouïe ?

Il n'y a donc que la voix qui ait le pouvoir d'en marquer la distinction, de les faire entrer dans le domaine du réel et les frapper à l'effigie du rythme.
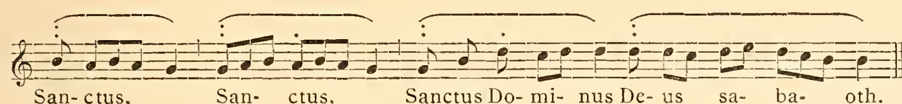
Or elle n'a que deux moyens pour cela :

Ou bien une prolongation sensible sur la dernière note de chaque sectionnement métrique, ou un accent sur la première. La continuité irrésistible du mouvement dans les incises précitées excluant le premier moyen et Dom Mocquereau rejetant le second comme agent essentiel du rythme, il s'ensuit fatalement que ces divisions métriques

1. *Le Nombre musical*, p. 118.
2. *Le Nombre musical*, p. 118.

sont vouées à l'impuissance et qu'elles ne peuvent prétendre à d'autre réalité qu'à celle de figurer sur le papier ou dans le geste, c'est-à-dire sur le terrain de la mesure.

Aussi, en dépit des sectionnements artificiels, graphiques ou mimiques, les incises du rythme resteront-elles toujours les suivantes dans cette phrase mélodique :



Telles sont les divisions naturelles du rythme, les seules qui aient un sens musical ; ce sont les *mots* de la phrase mélodique auxquels les théoriciens du moyen âge appliquent le nom de *neumes*.

Sectionner ces neumes, les partager en plusieurs tronçons, à la façon de Dom Mocquereau, c'est faire œuvre de décomposition, œuvre d'analyse, et par conséquent œuvre antirythmique, puisque le rythme est une synthèse et que les éléments qui composent chacune de ses incises sont aussi indivisibles que les syllabes d'un mot dans le discours.

Mais c'est surtout faire œuvre de mensuration, et là encore l'illusion du Maître est flagrante ! Il croit avoir trouvé dans l'artifice des *ictus* le facteur le plus vrai, le plus puissant du rythme, et voilà que cet artifice se tourne contre lui en le déposant peu courtoisement sur le terrain froid et stérile de la mesure !

En effet, est-il rien qui en réalise aussi parfaitement le *processus*, puisque chaque division créée par l'*ictus*, au lieu de commencer avec un levé, comme dans le procédé des *élans-repos*, débute avec un *frappé* [1], comme suit : 2/8 ♫ | ♫ | ♩, ou 3/8 ♫♪ | ♫♪ | ♪, de sorte que l'illustre théoricien affirme une vérité quand il dit que « l'ictus correspond au frappé de la musique moderne » ? Oui, sans aucun doute, il y a même entre les deux une correspondance si intime que nous défions l'auteur de nous démontrer dans l'*ictus*, tel qu'il l'entend, une autre réalité que celle du *frappé*, ou du moins que celle d'une des deux phases de mimique qui constituent la mesure !

C'est peut-être parce qu'il a pressenti l'attaque sur ce point, qu'il s'empresse d'ajouter que « l'*ictus* ne diffère pas de la *thesis* du rythme ». Voilà donc le vaillant théoricien qui essaye de sauver son *ictus* en péril en le débarquant prestement sur ce qu'il croit être le continent du rythme !

Mais si l'*ictus* est la *thesis*, c'est-à-dire la fin du mouvement rythmique, comment peut-on le concevoir en tête d'une incise, tel que dans les trois *Sanctus* de l'exemple cité plus haut ?

1. On bat la mesure moderne en commençant au *frappé* ; affaire de convention, le sens inverse eût été aussi légitime.

On bat le rythme en partant au *levé* ; question de convenances ; dans les deux cas, c'est un acte de mensuration qui s'opère à l'aide d'un module composé de deux ou de plusieurs unités de temps.

Qu'est-ce donc enfin que cet être fantastique capable de prendre toutes les formes et surtout de réaliser la merveille d'être à la fois tête et queue, début et fin, *arsis* et *thesis* ?

Dom Mocquereau nous dit, en effet, sans l'ombre d'hésitation, que « l'ictus rythmique qui commence chaque temps composé peut trouver « sa place tantôt à l'*arsis*, tantôt à la *thesis*[1] ».

Voilà une affirmation qui, on s'en souvient, a soulevé des flots de récriminations des quatre points du monde grégorianisant.

Vraiment, on en eût fait moins de cas, si on avait observé que ce phénomène est dû à un procédé de mensuration qui, comme tel, ne peut avoir aucune action sur le rythme.

En effet, sur quelle base repose cette étrange assertion ? Supposons une série de sons comme la suivante ♩♩♩ ♩♩♩ ♩. Dom Mocquereau veut-il en faire ce qu'il appelle l'analyse métrique ; il la mesurera ainsi : $\frac{3}{8}$ ♩♩♩ | ♩♩♩ | ♩ ; pas d'erreur, il est certain qu'en pareille occurrence, *ictus* et *frappé* coïncident à merveille.

Et maintenant, s'il lui plaît d'en faire l'analyse soi-disant *rythmique*, au lieu du module $\frac{3}{8}$, qui compte chaque unité de temps par section de trois, il usera du $\frac{6}{8}$, qui condense trois unités en un temps de triple valeur : $\frac{6}{8}$ ♩♩♩ ♩♩♩ | ♩ ; il est clair qu'en vertu de ce second procédé, le point de l'*ictus* se rencontre tantôt avec le *levé*, tantôt avec le *baissé* de la main ; il est tantôt *arsis* et tantôt *thesis*.

Mais alors quel changement, même accidentel, s'est produit dans l'évolution naturelle de cette formule rythmique ? Aucun ; car qu'on évalue cette incise en $\frac{3}{8}$ ou en $\frac{6}{8}$, abstraction faite, comme de juste, des temps forts officiels, c'est toujours la même impression pour l'oreille.

Il n'y a donc là qu'un simple jeu de mensuration ou, ce qui revient au même, un pur travail d'analyse. Le prieur de Solesmes ne connaît pas d'autre terrain que celui de la mesure ; c'est là qu'il opère sans relâche, et cependant il persiste à nous donner ses résultats comme des faits rythmiques !

Voilà qui nous étonne ! Soit, nous ne faisons aucune difficulté d'accorder que l'*ictus* prenne place à l'*arsis* ou à la *thesis*, au levé ou au frappé.

Mais qu'est-il, en fin de compte, ce petit être qui a la prétention de vouloir à lui seul régler et conduire le rythme ? A quoi répond réellement le point qui surmonte la notation à des intervalles fixes de deux ou de trois sons ?

Est-ce à l'accent du rythme ? Dom Mocquereau le nie en reléguant l'accent parmi les nuances d'expression, puisque, d'après lui, « l'intensité ne crée ni le rythme ni la mesure ».

Est-ce à une valeur proportionnelle de durée, à une longue ou à une brève métrique ? Il n'en paraît rien dans l'usage courant.

Mais alors quelle qualité rythmique peut-il donc avoir en dehors de là ? « Il commence chaque temps composé », dit le maître.

1. *Le Nombre musical*, p. 70.

L'*ictus* est la première note de chaque temps composé ; il est aussi la dernière de l'incise ; sans doute, c'est un merveilleux privilège, mais suffit-il d'être premier et dernier son d'une formule pour devenir facteur essentiel du rythme ? Y a-t-il là un élément de proportion suffisant pour le produire ?

— Oui, nous réplique-t-on avec assurance, parce que, de ce chef, l'*ictus* ne fait qu'un avec l'élan et le repos, l'*arsis* et la *thesis*, qui sont les éléments constitutifs du rythme.

— Fort bien ; seulement il nous semble avoir démontré assez péremptoirement dans une précédente leçon que les prétendus *élans* et *repos* de la voix ne sont, au regard du rythme, qu'une métaphore, qu'une fiction, qu'ils n'ont d'autre réalité que le levé et le baissé de la main.

D'autre part, Dom Mocquereau lui-même nous en dira autant d'*arsis* et de *thesis*, qui, nous affirme-t-il, « représentent l'élévation et l'abaissement du pied ou de la main. »

Il faut donc être hypnotisé en quelque sorte pour trouver dans les *ictus* néo-solesmiens autre chose que les jalons de la mesure, qu'un jeu de notation ou de mimique !

Cet argument des *ictus*, qui accuse si éloquemment l'ingérence de la mesure, nous voulons le reproduire sous une autre forme, pour mettre encore mieux en relief l'arbitraire qui a présidé à la conception du nouveau système rythmique de Solesmes.

Après avoir affirmé, en tête de son ouvrage, que « le rythme est une « synthèse » et, plus loin, « que le mouvement qui le compose est un ; « que si on parle de deux temps, l'*arsis* et la *thesis*, l'élan et le repos, « ce n'est pas qu'on puisse les séparer, qu'il n'y a là que deux phases « d'un mouvement un et indivisible [1] » ; voilà l'honorable théoricien qui, sur ces affirmations, s'évertue sans cesse, dans ses démonstrations, à isoler ces deux temps et à faire de cette isolation même le fond de sa rythmique, car son principe de proportions binaire et ternaire ne repose pas sur autre chose.

Supposons la formule suivante évidemment quaternaire : ♪♪♪♪, et qui, avec des intervalles divers, conclut si souvent les incises et les *kola* dans la mélodie grégorienne, comment arrivera-t-il à la faire entrer dans sa gaine rythmique ?

Rien de plus simple au moyen de l'*ictus*, dont il affectera la première et la dernière note, en cette sorte : ♪♪♪ ♪, ce qui équivaut exactement à la figuration suivante : ♪♪♪ | ♪, d'où une *arsis* constituant, d'après le Maître, un temps composé ternaire.

Mais ce temps composé ternaire a-t-il donc, à lui seul, le pouvoir de créer un rythme ? Non, d'après la théorie énoncée plus haut, puisqu'il faut pour cela les deux phases d'*arsis* et de *thesis*.

Oui, d'après le principe qui fait marcher le rythme à pas binaires et ternaires [2].

1. *Le Nombre musical*, p. 41 et 53.
2. L'auteur nous accusera sans doute de dénaturer sa pensée. Il n'entend point

Il faut avouer que l'auteur, avec ses assertions contradictoires, nous met dans une singulière impasse au point de vue de la discussion.

Nous en sortirons toutefois par le dilemme suivant :

De deux choses l'une : ou bien il y a division réelle entre l'*arsis* et la *thesis* ; que devient alors la synthèse, l'union indissoluble qu'on nous a prêchée si haut tout à l'heure ?

Ou bien cette division n'est que fictive, n'a de réalité que sur le papier ou dans le geste, et alors comment peut-elle donner lieu, en de semblables occurrences, à la formation d'un rythme ternaire vrai et objectif ?

Or c'est précisément dans cette dernière hypothèse que se trouve la vérité, car la division qu'on vient de créer dans cette formule n'a évidemment pas l'ombre de réalité rythmique objective ; elle affecte l'œil, c'est vrai, mais que dit-elle à l'oreille ?

Par notre sens auditif, nous percevons ce que la voix nous donne et non ce que le geste ou la barre nous suggère, une succession de quatre sons se fondant tous dans l'unité de la formule, sous l'influence d'une même impulsion.

Telle sera l'impression de tout homme qui sait percevoir les choses dans leur objectivité, distinguer les phénomènes de la voix de ceux du geste, le rythme de la mesure.

Et dire qu'il y a des esprits *métronomisés* à ce point d'être hermétiquement fermés à des distinctions aussi élémentaires, et de ne plus pouvoir apprécier les faits rythmiques qu'à travers le prisme trompeur des *ictus*.

Voilà donc où aboutit fatalement la distinction réelle et effective qu'on veut établir, en dépit des principes, entre l'*arsis* et la *thesis*, à un effet de mensuration pur et simple.

Arsis, *thesis*, voilà certainement une terminologie dont on fait grand cas et qui n'est pourtant pas de ces choses qui s'imposent par leur absolue nécessité.

Que désigne-t-elle, en effet ? Le début et la fin, le premier et le dernier son d'un mouvement musical, deux éléments qui, quand on les distingue et qu'on les isole, sortent de la *synthèse* du rythme pour entrer de toutes pièces dans le domaine de l'*analyse*.

Arsis et *thesis* expriment donc simplement deux faits analytiques. Si ce n'est que cela, qui empêche de substituer à cette terminologie celle d'*alpha* et d'*oméga* ?

— Ah ! pardon ; ce sont là deux termes sacrés auxquels on ne peut toucher ; ils représentent quelque chose de si suggestif !

Eh ! quoi donc ? — Mais l'élévation et l'abaissement du pied ou de la main. — Ah ! oui, le *levé* et le *baissé* de la mesure, n'est-ce pas, quand elle entreprend d'évaluer un rythme ?

qu'un pas binaire ou ternaire puisse à lui seul constituer un rythme, mais seulement une partie, une *arsis* ou une *thesis*, un temps composé. Soit ; mais alors, ce n'est plus le rythme immuable dans sa synthèse, dans son unité, qui marche ainsi à pas binaires ou ternaires, c'est l'analyse, c'est la mesure. D'ailleurs, qu'on aille donc chercher le pas binaire ou ternaire dans ce genre de formule : ♪ | ♪ si familière au chant syllabique !

Telle est, en effet, l'application qu'en faisaient les Grecs [1]. Les mots *arsis* et *thesis* employés dans le sens que leur attribue Dom Mocquereau sont donc bien la propriété de la mesure [2].

Aussi les traduisons-nous en français par *levé* et *baissé*, *élan* et *repos*.

Cependant si, au lieu de pratiquer le battement vertical, il nous plaît d'user du geste horizontal, à l'exemple du métronome, n'excluons-nous pas du même coup l'idée de *levé* et de *baissé*, et alors les mots *arsis* et *thesis* ne deviennent-ils pas vides de sens, du moins dans l'interprétation qu'en fait la nouvelle école de Solesmes ?

Cessons donc de leur attribuer une valeur rythmique à laquelle ils n'ont sûrement aucun droit ; ils appartiennent tout simplement à l'analyse, c'est-à-dire à la mesure qui en est le seul instrument dans le système de Dom Mocquereau.

N'exagérons pas leur portée même à l'égard de cette dernière, puisque, employés dans le sens de *levé* et de *baissé*, ils ne répondent qu'à un seul genre de battement, celui qui, par convention, s'exerce dans le sens vertical.

Ce sont deux termes fort anciens, conservés par les théoriciens du moyen âge, voilà tout.

Jugez alors de la valeur réelle des deux synonymes *élan* et *repos*, dont l'application si peu justifiée au mécanisme des rythmes purs a été néanmoins regardée par l'école néo-solesmienne comme une merveilleuse trouvaille et comme le dernier mot de la rythmique grégorienne.

Et maintenant, que ressort-il de toute cette discussion, sinon que les procédés dont use le prieur de Solesmes pour analyser le rythme grégorien, nous voulons dire, les *arsis* et les *thesis*, les élans et les repos, aussi bien que les *ictus*, proclament hautement la souveraineté qu'il accorde en fait à la mesure et que tout, bien considéré, ce soi-disant travail d'analyse rythmique n'est qu'un pur travail de *mensuration*, ou, si l'on veut, de *décomposition*.

Nous pouvons donc conclure avec assurance que le nouveau système rythmique de l'école de Solesmes n'a rien de réel, rien de solide, puisqu'il repose sur le *vide* de la mesure.

Les divisions binaires et ternaires que crée cette dernière et qui devraient constituer la *forme* du rythme, ne pouvant prétendre à aucune réalité objective parce qu'elles ne disent rien à l'oreille, et d'autre part l'accent, ce principe de vie de toute exécution musicale, étant rejeté comme facteur essentiel, il s'ensuit que le rythme tel que le con-

1. *Le Nombre musical*, p. 101.

2. Mais avec la différence qu'ils commençaient par la *thesis*, et indépendamment de toute idée de temps fort ou d'accent. Toutefois, cette théorie primitive ne subsista pas, et, aussitôt que nous arrivons aux temps chrétiens, les Grecs alexandrins et les rythmiciens romains commencent par l'*arsis*, avec le sens d'accentuation, de temps fort, de « bruit », sens conservé à travers tout le moyen âge.

Cf. A. Gastoué, *Les Origines du chant romain*, p. 36 et s., 176 et s.

çoit Dom Mocquereau est quelque chose qui vit sans *corps* et sans *âme*, quelque chose de purement imaginaire, de purement fictif.

Voilà bien qui explique comment les vieux amis de l'école bénédictine peuvent aller à l'île de *Wight* entendre le chant des offices que dirige par lui-même ou par d'autres le docte religieux et demeurer tout ébahis en constatant que rien n'a changé dans l'ensemble de l'exécution, que Dom Pothier, en dépit de la distance, est toujours là avec ses accents et son phrasé, avec son interprétation coulante, aisée, parce que rationnelle, de la mélodie grégorienne.

Les *ictus*, les fractions binaires et ternaires, les élans et les repos, l'œil les perçoit dans le geste du maître, dans des mouvements de *levé* et de *baissé* où ils résident exclusivement, tandis que l'oreille de celui qui les anathématise n'en est nullement offensée parce qu'ils appartiennent à un ordre de choses qui n'atteint pas le sens auditif.

De là une réflexion qui vient naturellement à l'esprit.

Comment se fait-il que Dom Mocquereau se soit recueilli durant nombre d'années pour vaquer à la création d'un système rythmique qui ne modifie en rien l'exécution, parce qu'il n'aboutit qu'à des phénomènes de notation ou de mimique auxquels la voix n'a sûrement aucune part, et qu'il n'ait pas eu la sensation du *vide* sur lequel il cherchait à s'appuyer ?

En vérité, une telle conception du rythme grégorien n'est-elle pas renversante, après la voie si lumineuse, si rationnelle, que Dom Pothier avait ouverte aux plain-chantistes, en établissant ses théories sur les lois naturelles du langage, l'accent et les divisions de la phrase ?

On a voulu se payer la satisfaction d'inventer une rythmique nouvelle, personnelle, à côté de l'ancienne, et comme la vérité est une, on est fatalement tombé dans l'arbitraire, dans la confusion, dans le vide, dans une sorte de *modernisme* artistique qui ne pouvait manquer d'appeler la *censure* de toutes parts.

Et le résultat d'une telle entreprise a été de jeter le désarroi dans les notions rythmiques aussi bien que dans le parti solesmien, désarroi si profond que nous n'avons trouvé qu'un seul moyen de rétablir l'ordre, de résoudre les dissonances, celui de la logique jointe à l'étude du rythme dans son objectivité, dans ses rapports avec l'oreille.

Avons-nous réussi à dégager nettement la silhouette de cet élément fondamental de la musique, à en donner une conception vraie et précise ? Le lecteur attentif et impartial en jugera.

CONCLUSION

En terminant cette étude, il nous semble bon de récapituler en peu de mots les points du rythme qui nous paraissent désormais acquis à la *Métaphysique* de l'art musical.

1° Le rythme est la fusion symétrique proportionnelle des sons, au

moyen d'un double agent : l'un *quasi* matériel, qui façonne en quelque sorte le corps rythmique, c'est le rapport de *durée* entre les *kola*, entre les *incises*, entre les sons eux-mêmes ; l'autre vital, *quasi spirituel*, qui communique à ce corps la vie, l'expression, l'âme, c'est le rapport d'*intensité* déterminé par le jeu de l'accent.

Celui-ci a le pouvoir de créer par lui-même un rythme parfait ; celui-là ne le peut sans le concours du précédent.

2° La mesure pure et simple, avec ses *levés* et ses *baissés*, ses *arsis* et ses *thesis*, ses *élans* et ses *repos*, aussi bien qu'avec ses barres, n'a aucune influence réelle sur la matière sonore ; son rôle consiste à apprécier, à marquer la valeur temporaire des sons, à assurer l'ensemble et la précision dans les exécutions.

Elle s'adresse à l'esprit par l'intermédiaire de l'œil, sans nul effet sur l'oreille ; son empire est le temps et l'espace qu'elle divise au moyen du geste ; elle est donc essentiellement distincte du rythme, qui ne se meut que dans le temps au moyen du son et qui dépend exclusivement du sens de l'ouïe dans son côté réel et objectif.

3° Le rythme naturel *régulier* et le rythme naturel *libre*, telle est la distinction que nous impose la raison.

L'un repose sur des incises et des *kola* de proportions égales ; l'autre sur des divisions d'étendue variée, mais toutefois conformes à l'instinct de l'oreille.

Ce dernier se subdivise au rythme libre musical, renfermant des combinaisons de valeurs métriques qui laissent néanmoins à la phrase sa liberté d'allure ; puis en rythme libre *oratoire* ou *grégorien* avec des sons d'une égalité relative.

Quant au rythme *mesuré, artificiel*, dont les incises correspondent au cadre des pieds métriques, nous devons le mettre à l'*index* parce qu'il est contre nature.

4° Le rythme oratoire est le rythme natif du chant grégorien ; les autres systèmes qu'on a essayé de lui appliquer ne s'accordent ni avec l'enseignement traditionnel ni avec la constitution rythmique des neumes ; lui seul se dégage naturellement de la structure de la phrase comme une fleur de sa tige.

5° Le principe absolu des rythmes binaire et ternaire est un principe faux, gratuit et attentatoire à la liberté du sens musical.

L'exécutant, tout aussi bien que le compositeur, peut élargir à son gré le cercle des proportions, pourvu qu'il ne dépasse pas les limites que déterminent l'oreille, le goût et la logique.

6° Comme l'a éminemment enseigné la vieille école de Solesmes, le rythme oratoire repose essentiellement sur le double élément de l'accent et des divisions naturelles de la phrase, incises et *kola*.

Au point de vue du rythme objectif, l'*élan* et le *repos* de la voix ne sont qu'une fiction ; rien autre chose que le *levé* et le *baissé* de la mesure, c'est-à-dire de purs effets de mimique.

Tel est l'enseignement général qui ressort de nos études ; tels sont les divers articles de notre *symbole* rythmique qui semblent devoir

s'imposer, jusqu'à preuve du contraire, à la créance publique, dans le monde des musiciens et des plain-chantistes.

Que si cette exposition raisonnée du rythme qui apparaît avec le prestige de la nouveauté et à laquelle nous avons travaillé avec tant de sincérité de conviction, ne réussit pas à triompher des illusions, des préjugés en cette matière, nous ne demandons qu'une chose à nos honorables opposants, c'est qu'à notre exemple ils mettent loyalement leurs théories en présence de la logique et de l'analyse *rythmique* des faits, alors seulement ils pourront les apprécier à leur juste valeur.

C. MARCETTEAU.

N. B. — Des lecteurs attentifs et réfléchis trouveront peut-être, dans certaines de nos premières leçons, deux ou trois affirmations passagères quelque peu en contradiction avec des démonstrations subséquentes. Nous avons cru devoir sacrifier un moment à des idées courantes, donner quelque satisfaction aux vieux préjugés, et attendre, pour les congédier, que leur tour arrive de passer au crible de la logique et de l'analyse.

C. M.

Dans de nouvelles et récentes publications en notation moderne, nous avons vu avec plaisir Dom Mocquereau ajouter à la préface habituelle de ses publications un alinéa nouveau et très suggestif, en forts caractères, sur le rôle de ses notes ictiques. C'est sans doute ce qu'il a écrit de plus clair et de plus précis sur le sujet. Or, dans cet alinéa, Dom Mocquereau fait remarquer que cet *ictus* n'a pas de rapport avec celui de la musique moderne, moins encore avec les temps forts (*firmioribus notulis*) ou les accents ; que la force des sons réside dans l'importance de la syllabe ou du neume. On ne saurait mieux rendre hommage à la critique serrée et ingénieuse de notre remarquable collaborateur : nous ne pouvons que nous féliciter de voir Dom Mocquereau, qui semblait avoir prêché une doctrine différente, s'exprimer, en somme, de la même manière que M. l'abbé C. Marcetteau, dont la fine dissection de la théorie néo-solesmienne a pu amener ces déclarations nouvelles. [N. d. l. R.]





Nouvelles Musicales

Rome. — **Le texte des hymnes dans l'Antiphonaire.** — La *Rassegna gregoriana* a publié, à propos des travaux en cours de l'Antiphonaire vatican, les nouvelles suivantes : «... Les rédacteurs de la vaticane *crurent pouvoir* étendre la correction [du texte des hymnes, faite dans le Graduel] aux hymnes du nouveau Vespéral romain, et l'impression avait été poussée dans ce sens. Nous savons maintenant que par disposition supérieure cette réforme du texte des hymnes a été *mise de côté*, et par conséquent il a fallu refaire la composition typographique d'un grand nombre de pages du nouveau Vespéral grégorien, et ceci explique le retard extraordinaire de sa publication. »

Ce dernier point est complètement exact, sauf que le retard ne sera pas jugé si extraordinaire par ceux qui connaissent les difficultés et longueurs nécessaires du travail. Pour le reste, nous sommes en mesure d'affirmer : 1° que si les rédacteurs de la vaticane « crurent pouvoir » introduire d'abord le texte ancien *dans le corps* de l'Antiphonaire, ce fut en vertu d'une *décision expresse* de l'autorité supérieure, qui jugea ensuite opportun de changer ses instructions ; 2° que la réforme du texte des hymnes n'a pas été *mise de côté*.

Quant aux raisons du changement, la *Rassegna* insinue le criterium insuffisamment « critique » qui a présidé à l'établissement des hymnes du Graduel. Qu'il nous suffise de dire que lorsque l'autorité supérieure décida tout d'abord l'admission du texte ancien dans l'Antiphonaire, elle se prononça nettement, au sujet de certaines variantes d'antiennes et d'*hymnes, contre la version archéologique certaine*, et connue comme telle : s'en tenant en cela, d'accord avec les rédacteurs de l'Antiphonaire, aux principes exposés dans la Préface du Graduel, et suivis dans le choix des variantes de l'Edition vaticane.

(*Revue du chant grégorien.*)

— Le nouvel office de la Bienheureuse Jeanne d'Arc, paru trop tardivement pour que nous ayons pu en parler dans notre dernier numéro, a été superbement imprimé par la typographie Vaticane. Le fascicule de l'édition typique de l'office et de la messe, tiré à un nombre restreint, pour les évêques, les éditeurs, et quelques personnalités, a été immédiatement réimprimé pour l'usage pratique ; nous signalons ces éditions d'autre part.

Les paroles ont été composées ou centonisées par M. l'abbé Branchereau, ancien supérieur du Grand Séminaire d'Orléans, M. l'abbé Vié, supérieur du séminaire de Pontlevoy, avec la collaboration de quelques-uns de leurs confrères ; les mélodies ont été adaptées ou composées par Dom Pothier. L'office est entièrement propre, avec premières vêpres, matines, laudes, petites heures, vêpres, messe. Pour les répons de matines, l'auteur des paroles les a empruntés aux anciens répons extraits des histoires de Judith, d'Esther, des Machabées, etc., avec les accents par lesquels l'Ecriture Sainte loue les héros d'Israël. Cette belle idée a permis aux Bénédictins de faire revivre les mélodies authentiques de ces vénérables répons, et, rien que

pour eux, un certain nombre de manuscrits des xe, xie et xiie siècles ont été mis à contribution.

Pour les chants de la messe, dont les textes sont également tous empruntés à l'Ecriture, mais sont d'un choix nouveau, Dom Pothier les a très heureusement centonisés, suivant la plus pure et la plus heureuse tradition grégorienne. Le choix des *Alléluias*, en particulier, est d'un goût parfait.

Les antiennes diverses de l'office sont de deux ordres : on a tiré ou imité les unes des textes sacrés, et spécialement composé les autres. Dom Pothier, pour la musique, s'est inspiré de ce double choix : les premières sont en général mises sur les timbres grégoriens les plus usités ; dans les autres, l'artistique restaurateur du chant liturgique a suivi les formes préférées des auteurs de nos anciens offices propres français.

Le tout forme un ensemble des plus heureux et qui sera rapidement goûté. La célébration de la fête de la Bienheureuse Jeanne d'Arc, qui reviendra régulièrement avec le rite *double majeur*, pour les églises de France, le dimanche dans l'octave de l'Ascension [1], permettra de répéter annuellement ces beaux accents.

On doit signaler la double, remarquable et peut-être providentielle coïncidence qui met, d'une part, la première célébration de la fête liturgique de Jeanne d'Arc un 8 mai, jour anniversaire de la délivrance d'Orléans, qui tombe cette année un dimanche, et, d'autre part, ce fait singulier que l'office de la Bienheureuse est *le premier office en chant grégorien chanté uniformément par toutes les églises de France*. N'est-ce pas d'un heureux présage ? Et la sainte de la patrie serait-elle aussi la protectrice de la réforme de Pie X ?

N. B. — Au dernier moment, nous apprenons qu'un éditeur français très connu, se disant catholique, tenté plus sans doute par l'appât d'un bénéfice immédiat que par l'obéissance aux ordres du Pape et des Evêques, a osé publier, en employant la notation de Nivers, un « tripatouillage » éhonté de l'office de Jeanne d'Arc. Cette élucubration, véritable et impudente contrefaçon de l'édition typique, a été envoyée par son auteur en divers diocèses, et répandue à des milliers d'exemplaires dans les campagnes. Nous savons que plusieurs évêques sont décider à protester contre ce factum, lequel ne porte d'ailleurs aucun *imprimatur*.

Paris. — Les jeudis 14 et 21 avril, nous avons eu le plaisir d'applaudir Mgr Lorenzo Perosi, directeur de la chapelle Sixtine, dont la Société des Grandes Auditions avait organisé l'exécution du nouvel oratorio *Dies iste*, en l'honneur de l'Immaculée Conception; cette œuvre, très gracieuse, contient en sa seconde partie, et surtout dans le *Tota pulchra es* qui la clôt, d'intéressants passages. L'emploi du thème liturgique traité en choral au-dessus d'une fugue d'orchestre exposée d'abord par les basses des cordes, produit un grand effet. Les chœurs étaient ceux de la *Schola*, qui ont donné aussi au même concert, sous la direction de M. V. d'Indy, le *Stabat Mater* à deux chœurs, de Palestrina, l'*Ave Maria*, le *Veni sponsa*, et l'admirable *Peccantem me* à cinq voix, dont l'audition a causé une impression profonde. A l'occasion du passage à Paris du cher maestro, plusieurs maîtres de chapelle l'avaient invité à venir entendre et même diriger leurs chœurs. Surchargé par ses occupations, Mgr Perosi avait dû, de la façon d'ailleurs la plus aimable, décliner la plupart de ces invitations, mais il a tenu à venir entendre les enfants de l'église Saint-François-Xavier, sous la direction de notre ami M. Drees. Les pièces polyphoniques et modernes, ainsi que les belles mélodies grégoriennes qui accompagnaient la messe du jour, ont été merveilleusement rendues, et Mgr Perosi, qui déjà était enthousiasmé de l'exécution palestrinienne des chœurs de la *Schola*, a témoigné hautement son entière satisfaction d'avoir constaté les beaux résultats auxquels parvient, depuis tantôt quinze ans, la maîtrise de Saint-François-Xavier et son zélé directeur.

1. Sauf dans le cas de coïncidence avec une fête d'un degré supérieur, ce qui renverrait celle de Jeanne d'Arc après la Pentecôte.

— Le jour de la Pentecôte, à la grand'messe, les *Chanteurs de Saint-Gervais* ont exécuté la messe *O quam gloriosum est regnum* de T. L. da Vittoria, ainsi que des motets choisis de Palestrina, O. de Lassus et Grégor Aichinger.

Le 17, ils ont donné une exécution de chansons françaises à quatre voix, de la Renaissance, au théâtre de la Comédie-Royale, en matinée. — Cette audition, accompagnée d'une conférence de M. René Garnier sur *la Chanson populaire*, a eu le plus grand et le plus franc succès.

— *Le Messie* d'Haendel au Trocadéro, 23 avril. — On ne saurait trop louer la Société Haendel et ses vaillants directeurs MM. F. Raugel et E. Borel de nous avoir fait connaître *le Messie*, tel qu'Haendel le faisait exécuter lui-même à Londres au « Foudling's-Hospital », fondé par lui pour recueillir les enfants abandonnés. — La seule version connue du public était celle dont l'instrumentation a été complétée par Mozart. L'audition du Trocadéro prouve que la sobre orchestration du vieux maître suffit amplement à colorer son chef-d'œuvre, qui d'ailleurs ne comporte aucune teinte violente. En voulant la colorer davantage par l'adjonction de timbres non prévus par Haendel (tels que celui des clarinettes), et en voulant renforcer constamment les sonorités accompagnantes, Mozart a touché au caractère de l'œuvre.

Si quelques pages paraissent avoir une raideur un peu trop scolastique, elles n'en sont pas moins magnifiques de richesse sonore, et l'œuvre dans son ensemble reste un monument splendide de pensée, d'expression et de musique, avec une certaine lourdeur qui ne le dépare pas : taillé à même le roc, c'est la matière elle-même qui l'alourdit, mais qui par contre le garde intact à travers les siècles. Quatre cent cinquante exécutants, dont les chœurs étaient formés, pour la majeure partie, d'un bon nombre d'élèves de la *Schola*, de la Société Haendel, des Chanteurs de Saint-Pierre de Besançon, qui avaient tenu à venir donner à leurs confrères de Paris cette marque de fraternité artistique, étaient groupés sous l'experte direction de notre ami F. Raugel. Ils donnèrent au *Messie* la parfaite interprétation chorale et instrumentale que réclame cette œuvre. Le maître Al. Guilmant complétait à l'orgue cet ensemble déjà fort imposant : les auditeurs eurent encore la bonne fortune de lui entendre exécuter, avec sa maîtrise si simple et si sûre, le concerto en *fa*, de Haendel, entre la deuxième et la troisième partie, suivant l'usage d'ailleurs inauguré par le compositeur lui-même. De même, notre maître V. d'Indy avait tenu à prendre part à cette manifestation d'art pur : et, donnant une admirable leçon de simplicité, il n'a pas paru se sentir humilié de remplir, le plus modestement du monde, le rôle de timbalier, qui lui rappelait ses débuts comme musicien d'orchestre. Pour ceux qui connaissent le maître, ce très noble geste n'a rien qui puisse surprendre.

Quant aux solistes, disons que Mmes Mellot-Joubert et Marthe Philip furent parfaites ; que M. Plamondon, trop habitué au théâtre, a cru devoir transporter dans l'interprétation d'une telle œuvre les « effets » accoutumés à la scène, et abusé du port de voix (sa voix cependant si belle et si caressante, et qu'il manie si merveilleusement) ; que M. Mary, auquel était confié le rôle de la basse, a paru à beaucoup d'auditeurs, malgré son impeccable diction, froid et inexpressif : cet excellent artiste n'aurait-il pas été victime de l'immense salle, et craint-il de ne pas être suffisamment entendu ?

En résumé, à part les très légères défaillances, causées surtout par trop de scrupule artistique, que nous notons ici, et qui d'ailleurs ont échappé à une grande partie de l'immense auditoire (environ *cinq mille* personnes), l'exécution du *Messie* organisée par M. F. Raugel a été une des plus grandes manifestations d'art auxquelles il nous a été donné d'assister.

Léon Saint-Requier.

Au moment même où ce numéro est sous presse, le *Messie* est l'objet d'un nouveau triomphe. Devant le succès de l'audition du 23 avril, la Société Haendel a décidé de répéter l'œuvre à nouveau, le 11 mai, en matinée, avec les mêmes éléments.

— Les Chanteurs de Saint-Pierre de Besançon, le lendemain même de la belle séance du 23 avril au Trocadéro, ont tenu à donner encore leur concours à la grand'messe de l'église Notre-Dame de la Croix, dont M. Raugel est maître de chapelle. Ils ont interprété à la perfection la messe de C. Franck, et, à la fin, l'*Alleluia* du Messie.

— Le dernier concert de la Société Haendel aura lieu le 25 mai, avec la belle *Anthem* écrite par Haendel pour le Foundling's-Hospital, un concerto pour orgue de W.-Fr. Bach, joué par M. Louis Vierne, des chœurs d'*Héraklès* de Haendel, etc.

Fréjus. — L'inauguration des grandes orgues de la cathédrale de Fréjus, construites autrefois par la maison Cavaillé-Coll et restaurées et complétées par les frères Vignolo de Marseille, a été un vrai succès pour la grande musique religieuse. La fête était présidée par Mgr Guillibert, évêque de Fréjus, en présence de Mgr Sueur, ancien archevêque d'Avignon, et de Mgr Escoffier, évêque de Métropolis. Le discours fut prononcé par M. Marbot, ancien vicaire général d'Aix, musicien distingué qui sut plaire à la fois aux musiciens et aux *profanes* en expliquant le rôle de l'orgue dans l'église.

Le programme très chargé comprenait, du côté des chants, le choral de Bach, *Louez le Dieu puissant* (traduct. de Mahot, n° 50) ; *Ego sum panis vivus* de Palestrina ; *Regina caeli* de Aichinger ; *Tu es Petrus* de Clemens *non Papa* (les 2 parties) ; *Tantum ergo* sur un choral de Bach ; chœur final du *Messie* de Haendel.

Tous ces morceaux furent exécutés par la *Schola* forojulienne qui, fondée depuis peu de temps par l'abbé Canova, maître de chapelle, se révéla parfaite interprète de la musique palestrinienne.

L'orgue fut joué par l'excellent organiste de la cathédrale de Nice, M. Charles Pollet, qui interpréta magistralement la *Fantaisie* en *sol* mineur et la *Toccata et fugue* en *ré* mineur de J.-S. Bach, et, entre les versets du *Magnificat* en faux-bourdons de l'abbé Perruchot, fit valoir toutes les ressources de l'orgue, en improvisations fort goûtées.

Assistaient à cette fête, et ne ménagèrent pas leur satisfaction : MM. l'abbé Gréa, curé de Saint-François-Xavier de Paris ; le chanoine Perruchot, dont les conseils ne sont pas étrangers à ces heureux résultats ; Fromer, organiste de Cannes, et un grand nombre de musiciens venus de tous les coins du diocèse. Il est à remarquer aussi que Mgr Guillibert, dans le toast qu'il prononça à l'issue du banquet, salua en Mgr Sueur un des premiers propagateurs de la musique grégorienne en nos contrées, par la préparation du célèbre congrès d'Avignon, et rappela les services éminents rendus à ce sujet, à la musique d'église, par V. d'Indy, Ch. Bordes, A. Gastoué, et leurs amis si zélés.

Bordeaux. — Nous avons le plaisir de faire part à nos lecteurs de la naissance d'une nouvelle sœur, la *Schola peregrina*, de Bordeaux. Pourquoi ce nom ? Parce que ses fondateurs, jeunes gens ardents, étudiants du grand Séminaire, ont conçu le projet, complètement approuvé et encouragé par leurs supérieurs, de consacrer leurs vacances à pérégriner, pionniers du chant grégorien et de la bonne musique d'église, à travers toutes les églises du diocèse et d'ailleurs. Nos meilleures félicitations, et bonne chance à la *Schola peregrina*.

Vesoul. — Nous sommes également heureux de faire connaître et d'encourager la naissante *Schola* de Vesoul qu'organise M. Chapuis, organiste de l'église Saint-Georges, élève de M. L. Saint-Requier ; c'est un groupement mixte d'une douzaine de voix seulement et qui arrive à force de travail à donner du Palestrina, du Lassus, etc., et commence à chanter du Perruchot, ainsi que des motets de la Tombelle et de Saint-Requier. La jeune *Schola* s'est particulièrement distinguée le Vendredi saint et à Pâques. — Il y a là un effort très méritant qu'il faut encourager.

VANNES. — **Programme des chants exécutés par la maîtrise de la cathédrale aux offices de la Semaine sainte et de Pâques**, sous la direction de M. l'abbé D. Pirio, maître de chapelle.

Dimanche des Rameaux. — Chant de la Passion de Tomas Luis da VITTORIA (1540-1608). — A l'offertoire : *Eram quasi agnus innocens*, répons de la Semaine sainte composé à quatre voix, par L. VIADANA (1565-1650). — *Vendredi saint*. Avant le sermon de la Passion (8 heures du soir), chant du *O vos omnes*, répons de la Semaine sainte composé à quatre voix, par T. VITTORIA. — Après le sermon, chant du *Miserere*, d'ALLEGRI (1560-1652), composé à cinq voix (1ers et 2es soprani, alto, ténor et basse).

Les autres offices en chant grégorien d'après le texte vatican officiel. — A l'office du Vendredi saint, au matin, un groupe de 100 chanteurs a donné les réponses de la foule pendant le chant de la Passion.

Dimanche de Pâques. — Chant de tierce avant la messe pontificale avec l'*Haec dies*. — Introït, Graduel, Alleluia, Prose et Communion furent exécutés en chant grégorien officiel.

Kyrie, *Gloria*, *Sanctus*, *Benedictus* et *Agnus* à quatre voix mixtes, de la messe dite *O quam gloriosum est*, de VITTORIA, l'auteur des *Turbes* de la Passion.

Vêpres. — Chant du *Deus in adjutorium*, à quatre voix, d'après VITTORIA. Les psaumes chantés également en chœur à quatre voix. *O filii et filiae*, soli et chœurs. Chant populaire arrangé à quatre voix, par R. P. LHOUMEAU. — *Tu es Petrus*, chant grégorien. — *Regina caeli laetare*, à trois et quatre voix, par G. AICHINGER (1565-1620), de l'école allemande. — *Tantum ergo*, à quatre voix, par Pierluigi da PALESTRINA (1524-1594), chef de l'école italienne dite « palestrinienne ». — *Cantate Domino*, chœur final à quatre voix, par Leo HASLER (1564-1612), école allemande. — Ces différentes pièces, prises dans les meilleurs représentants de l'école palestrinienne du XVIe siècle, furent exécutées *a cappella*.

Notons, à propos des *Turbes* de Vittoria, l'intéressant article d'histoire et d'esthétique signé A. Guyot, dans la *Semaine religieuse* de Vannes, et destiné à expliquer ce que sont ces chœurs, en montrant le rôle non point de recherche dramatique, mais exclusivement liturgique, de ces réponses célèbres. Nous reproduirons quelque jour cet article, qui intéressera certainement les lecteurs de la *Tribune*.

LE MANS. — Alors qu'à Paris, à l'occasion de la solennité de Pâques, les maîtrises des principales paroisses avaient fixé leur choix plus spécialement sur les messes de Samuel Rousseau et de Gounod, — au Mans, M. l'abbé Moinet, le distingué maître de chapelle de Notre-Dame de la Couture, faisait exécuter à la Société des Chanteurs de la paroisse une messe composée de fragments de Tebaldini, Aichinger et Palestrina, et aux vêpres, le *Tantum ergo*, de Vittoria ; — avec la prose de Pâques dialoguée en plain-chant grégorien, la maîtrise de la Couture se conformait ainsi au désir du Souverain Pontife sur la liturgie vocale.

La Société des Chanteurs, grâce à l'impulsion énergique de M. l'abbé Moinet, est arrivée à exécuter en perfection cette musique sacrée, qui renferme de si belles pages; la fusion des voix est complète, les nuances sont observées avec un réel souci, le sentiment est exprimé clairement ; on pourrait seulement souhaiter que le nombre des ténors fût augmenté.

Nous devons surtout attirer l'attention sur le sympathique organiste M. Gautier, dont la modestie égale le talent, et qui est arrivé à faire entendre les meilleures et les plus difficiles compositions pour orgue que l'on connaisse ; il y a acquis une autorité incontestable et est devenu un maître hors de pair sur cet instrument.

Voici d'ailleurs le détail du beau programme organisé par M. l'abbé Moinet.

1° Grand'Messe. — Introït en plain-chant grégorien; *Kyrie* et *Gloria* (à 4 v.) (Tebaldini) ; Prose de Pâques dialoguée (plain-chant) ; *Sanctus* de la Messe brève (Palestrina) ; *Benedictus* et *Hosanna* (messe du pape Marcel) ; *Agnus Dei* (Aichinger) ; *Alleluia* du Messie (Haendel).

2° Vêpres. — Cantique de Pâques (abbé Bruneau) ; *Regina caeli* (Aichinger) ;

Jesu dulcis memoria (à 4 v.) (Mendelssohn) ; *O filii*, à 3 voix ; *Tantum ergo* (Vittoria); Choral de Bach, *Louez le Dieu puissant.* — Grand orgue, Symphonie (Louis Vierne), Fugue en *ré* majeur (Bach).

On ne peut que hautement féliciter la société palestrinienne des Chanteurs de la Couture et son zélé fondateur, qui, depuis trois ans, et malgré une poussée considérable d'opinions contraires, ont réussi à imposer au Mans — le mot n'est pas de trop — par l'autorité de la direction et la sûreté de l'interprétation, les chefs-d'œuvre de la vraie musique d'église.

Notre-Dame de Buglose (Landes). — Ce sanctuaire, dédié à la Madone des Landes, tout près du berceau de saint Vincent de Paul, dont la *Tribune* a déjà parlé à maintes reprises, célébrait le dimanche 3 avril les fêtes de Jeanne d'Arc. Elles ont été, pour tous ceux qui y ont assisté, un vrai régal et de piété et d'éloquence et de musique sacrée.

Le programme des chants était pleinement conforme au *Motu proprio* de 1903. — A la messe de communion : *O Jeanne, triomphante aux cieux* (de J. Praneuf, maître de chapelle au berceau de saint Vincent) délicieuse prière pleine d'une certaine tristesse, avec, à la fin du refrain, une invocation plus pressante à la Vierge lorraine; *Concordent nostris caelica* (cantilène de Mgr Foucault). — A la Grand'Messe : Propre de l'office de *Quasimodo* (Graduel vatican) ; Messe royale de H. Dumont (afin que la foule eût aussi sa part à la fonction) — Aux Vêpres : Faux-bourdons palestriniens (L. Viadana) ; cantate à Jeanne d'Arc (De la Tombelle). — Au Salut : *O salutaris* (Perruchot); *O filii* (Lhoumeau); *Tantum*; *A l'Etendard* (de l'abbé Laurent).

Toutes nos félicitations au Grand Séminaire de Poyanne (*olim* : Aire-sur-l'Adour) qui a su si bien composer et exécuter un pareil programme. D'ailleurs sa renommée ne date pas d'aujourd'hui et la *Tribune* n'a qu'un regret, celui de ne pouvoir pas se faire plus souvent l'écho des tentatives et aussi des succès de ces jeunes séminaristes. Il lui suffira aujourd'hui de dire, pour l'édification de ses lecteurs, que depuis plus d'un an, grâce à l'initiative des supérieurs, le graduel Vatican est devenu dans ce séminaire l'édition de chant officielle.

Ainsi donc, dans les Landes aussi, la « cause grégorienne » va son chemin. Son succès est assuré : étant la cause de Dieu et de l'Eglise, elle a avec elle les bénédictions du ciel. Mais puissent bientôt tous les séminaristes de France faire leurs les désirs et les sentiments de S. S. Pie X, et contribuer à avancer et à rendre plus beau ce succès tant désiré !

Un Pèlerin.

Lyon. — Un salut solennel, célébré le 20 mars à l'église Saint-André, à l'occasion de la fête des Rameaux, me fournit l'occasion de consacrer quelques lignes à une société de musique sacrée, qui existe depuis un an ou deux et qui a prêté son concours à la cérémonie, la *Schola palestrinienne*.

On a rappelé, il y a quelques mois, à l'occasion de sa mort, les tenaces et intelligents efforts déployés jusqu'à son dernier jour par le regretté Charles Bordes, en faveur de la restauration de la musique religieuse. C'est lui qui, secondé par l'admirable phalange de ses Chanteurs de Saint-Gervais, a remis en honneur les œuvres trop oubliées des Palestrina, des Vittoria, des Roland de Lassus, et son active propagande, en ce sens, n'est pas demeurée vaine, puisqu'elle a reçu d'abord la haute consécration de l'approbation pontificale dans le *Motu proprio* promulgué par Pie X, dès le début de son règne, et puisque ensuite elle a rencontré des imitateurs.

La *Schola palestrinienne* est, en effet, directement issue du mouvement dont il a été l'initiateur. Née depuis peu, elle ne compte jusqu'ici qu'un petit nombre de membres. Telle qu'elle est, toutefois, elle est déjà parvenue à un excellent résultat, auquel ne peuvent que rendre hommage tous ceux qui l'ont entendue dans les motets et les chants pieux exécutés par elle : la *Plainte des Damnés*, de Carissimi, le cantique de Schütz, *O pieux amour*, le *Tantum ergo* de Roland de Lassus, et les

deux cantilènes grégoriennes inscrites encore à son programme. Elle est merveilleusement disciplinée, et ses voix, aussi bien équilibrées que bien conduites, se plient, avec une égale souplesse, aux effets de douceur et de puissance les plus opposés.

On sait que, dans les diverses paroisses de Lyon, les maîtrises sont dirigées par des vicaires dévoués, dont le goût musical très judicieux sait créer et interpréter un répertoire excellemment choisi. Les nombreux fidèles qui assistent aux fêtes de la cathédrale apprécient justement la haute valeur de la vieille et toujours jeune maîtrise. Mais la *Schola palestrinienne* a déjà montré qu'elle avait le droit de prendre sa part dans la restauration du goût des grandes et belles œuvres, comme celles qu'elle nous a fait entendre à cette occasion.

(*Salut Public*.)

Reims. — La fondation que nous annoncions récemment, comme urgente, d'un groupement musical religieux d'hommes et de jeunes gens, est chose faite. Nous empruntons à l'*Avenir* de Reims les lignes suivantes :

La Schola de Reims. — « Un groupe d'amateurs qui, depuis plusieurs années, avaient l'occasion de se rencontrer dans une pratique commune de la musique d'église, vient de se constituer en société régulière sous ce vocable : la *Schola de Reims*. Ce groupement, qui ne comportera que des « amateurs » — il en compte quarante à sa fondation — a son siège 6, rue des Chapelains, salle Saint-Grégoire.

« Le but de la *Schola de Reims* sera précisément le chant sacré à l'église, dans l'esprit et selon les directions du *Motu proprio* très connu sur la question. Pour réaliser leur programme, ses membres : 1° suivront régulièrement un « Cours de Chant grégorien et Principes de Musique sacrée » établi pour les hommes rue des Chapelains; ce cours a lieu tous les deuxième et troisième lundis de chaque mois, à 8 h. 1/2 très précises du soir; 2° s'appliqueront avec un zèle particulier à la préparation des offices chantés auxquels ils pourraient être conviés.

« On peut se faire inscrire à la *Schola de Reims*, ou même, sans faire partie de la *Schola*, aux « Cours » susdits. S'adresser 78, rue de Vesle, à M. l'abbé Thinot, qui recevra avec reconnaissance l'adhésion des membres actifs ou honoraires.

« De plus amples détails sur la vie de la *Schola de Reims* seront donnés à l'occasion d'une séance que ses membres ont le projet d'offrir à leurs amis. »

Ajoutons que la *Schola de Reims* s'est fait entendre aux dernières fêtes célébrées à la cathédrale, ajoutant un fleuron de plus aux résultats obtenus par l'infatigable et bien méritant abbé Thinot.

Orléans. — Les fêtes de Jeanne d'Arc, qui, par suite de circonstances tout extérieures, n'ont pu avoir l'éclat musical habituel de l'orchestre, aux cérémonies à la cathédrale, ont emprunté cependant un nouveau lustre à la célébration du nouvel office avec messe propre, composé pour la fête de la Bienheureuse. L'ordinaire de la messe fut la *Messe de Jeanne d'Arc*, de Gounod, superbement exécutée par l'imposante masse de cinq cents chanteurs que dirigeait M. l'abbé Marcel Laurent, le distingué maître de chapelle de la cathédrale Sainte-Croix. Les mêmes chanteurs interprétèrent, avec un ensemble parfait, le propre de la messe et de l'office en grégorien. Notons que pour la préparation des nouveaux chants, Mgr l'Evêque d'Orléans, sur la proposition de M. l'abbé Laurent, avait prié M. A. Gastoué de venir les faire travailler aux divers chœurs, encore inaccoutumés à la souplesse grégorienne; les mélodies avaient été transcrites à Rome en notation moderne, par un Bénédictin élève de Dom Pothier, et autographiées spécialement, le tirage de l'édition grégorienne n'étant pas encore prêt alors.

Le grand séminaire et la maîtrise, les élèves de l'institution Saint-Euverte, la chorale des anciens maîtrisiens, une masse imposante d'amateurs appartenant à toutes les classes de la société, tels étaient les éléments du chœur. Tous ont montré un entrain et une bonne volonté remarquables, dans l'étude d'un genre auquel ; (à part le séminaire et la maîtrise), ils n'étaient pas accoutumés. Des chantres des

diverses paroisses de la ville et des faubourgs, *venus* parfois *de quatre à cinq kilomètres*, avaient tenu à étudier, de concert avec les chanteurs de la cathédrale, le propre de l'office du 8 mai. Le succès le plus considérable a couronné ce bel effort, qui sera certainement pour Orléans le signal de l'adoption de l'édition Vaticane, sous les auspices de Jeanne d'Arc.

Marseille. — Le concours, si intéressant, de chant religieux, entre les patronages, cercles, maîtrises, etc., qui devait avoir lieu le 24 avril, a été, à cause des élections législatives, reculé d'un mois. Voici les morceaux de plain-chant imposés pour le concours, et où chaque chorale pourra faire un choix, en chantant avec l'édition qu'elle aura choisie :

1° L'Introït de la Sexagésime *Exsurge* (sans le psaume).

2° L'Introït de la fête des SS. Pierre et Paul (29 juin), *Nunc scio vere* (sans le psaume).

3° L'Offertoire de la messe de la sainte Vierge, de Pâques à la Pentecôte, *Beata es.*

Chaque groupement présentera de plus un morceau de musique (latin) ou de plain-chant au choix, à l'unisson ou à plusieurs voix. Les offices, avec l'exécution d'ensemble des diverses sociétés, comprendront : *la Grand'Messe*, avec l'ordinaire *de Beata* (messe n° 9 de la Vaticane), et le *Credo* III (des Anges) ; et le soir un salut solennel.

Nos meilleurs vœux pour le succès de cette intéressante innovation, organisée par le *Secrétariat social des Alpes et de Provence*, avec le concours de M. l'abbé Chabot, le distingué maître de chapelle du petit séminaire.

Un programme grotesque. — Parmi les nombreux et éclectiques programmes suscités par les fêtes de Jeanne d'Arc, on nous communique le suivant, qui, publié par un journal du centre, a été exécuté dans une petite ville de la région. On verra où peut conduire l'ignorance de la bonne musique et le respect des fonctions liturgiques. Nous le reproduisons intégralement, en supprimant seulement les noms des artistes :

« A 10 h., grand'messe, à laquelle *assistera l'orchestre du patronage.* Le *piano* (!) sera tenu par Mlle..., professeur. L'offertoire *sera joué par l'orchestre entier* (! ?) ; à l'élévation, *O Salutaris* (*sic*) de X..., par Mlle V..., avec accompagnement d'orgue ; à la communion, *solo de violon avec accompagnement de piano, puis sortie par l'orchestre.* Aux vêpres, à 2 h. 1/2, après le *Magnificat* en musique, Ode symphonique de Magnin, chœur de mandolines (!!!) ; « Ballade des dames guerrières », chantée par Mlle V..., panégyrique et salut ».

Et dire qu'en plein xxe siècle il se trouve encore de braves gens capables de perpétrer un pareil programme, et, bien entendu, pour en admirer l'ordonnance !



PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront o fr. 30 en timbres-poste.

Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre o fr. 30 à leur demande.*

Demandes.

Nous recommandons à nos lecteurs la demande suivante d'un de nos abonnés, nous reconnaissant dans l'impossibilité d'y répondre :

« Connaîtriez-vous une opérette ou pièce chantée pouvant être exécutée par des enfants et des jeunes gens, sans rôle de femme ? Elle pourrait durer environ une heure. Il serait souhaitable d'avoir des pièces qui fussent, par exemple, de la valeur de la *Croisade des enfants*, de Pierné, écrite pour le concert. Cela ne tenterait-il pas quelques auteurs ? »

Prière de nous adresser les réponses, que nous transmettrons.

Réponses

A. Brun. — 1. Le célèbre « Art du facteur d'orgues », de Dom Bédos, ne peut se trouver que par occasion. La construction de l'orgue a été tellement transformée depuis un demi-siècle que cet ouvrage n'a plus surtout qu'une valeur documentaire. Mais il en existe une réimpression, avec complément par Hamel et J. Guédon, gr. in-8°, avec 64 gravures et atlas de 43 planches, chez Mulo, 12, rue Hautefeuille, Paris (20 fr.).

2. M. Tournemire est organiste de la basilique Sainte-Clotilde, à Paris.

3. M. Albert Serre est organiste de chœur à Notre-Dame de Paris.

4. M. Albert Mahaut, à l'Institution des jeunes aveugles, boulevard des Invalides, Paris.

Abbé J. Louis. — Comme suite à nos premiers renseignements, on nous signale *Henri IV en famille*, que vous trouverez chez M. l'abbé Mégemont, 140, rue de Clignancourt, Paris.

Vous avez pu voir que votre demande a été mise en bonne place.

R. P. Al. Curcio. — En dehors des recueils bien connus de César Franck, de Guilmant, de Gigout, Boëlmann, Dubois, il n'existe guère de publications analogues pour l'orgue ou surtout l'harmonium. Les seuls éditeurs, ou à peu près, qui ont publié soit en pièces séparées, soit en recueils divers, des pièces convenables à leur objet, sont le *Bureau d'édition* de la *Schola*, MM. Biton, à Saint-Laurent-sur-Sèvre, Janin, à Lyon, et Delépine, à Arras.



La Prière liturgique

Nous trouvons sous ce titre, dans une excellente publication de l'A. C. J F., l'article suivant, qui rentre trop dans notre cadre pour que nous ne soyons pas heureux de le reproduire.

« La moisson est abondante, mais les ouvriers peu nombreux. » Le temps de la moisson qu'évoque le Sauveur s'étend à toute l'année pour l'Église qu'il a fondée.

Voilà qui fera ressortir toute l'importance du second membre de phrase, celui auquel on prête généralement le moins d'attention : « Priez donc le maître de la moisson afin qu'il envoie des ouvriers à son champ. »

Après avoir constaté que la moisson est mûre et le travail pressant, il est remarquable que le Maître n'ajoute pas : « Allez et courez à mon travail. »

Non, son geste semble retenir d'abord la foule qu'il a conquise et qu'il enseigne.

Et je ne connais rien de plus justement mortifiant pour l'orgueil humain, exaspéré de nos jours par l'individualisme révolutionnaire, que cette grande leçon à la fois si consolante et si peu comprise.

C'est le rappel, avec l'indication en plus, du rôle de la prière, du : « Si le Seigneur ne bâtit pas, c'est en vain... »

Si vous ne voulez être éternellement en petit nombre, construisant à grands efforts des abris sur le sable, qui s'éboule à mesure que ces abris s'élèvent, commencez par prier ; c'est l'ordre du Sauveur.

Mais engranger une moisson cela suppose un ordre, une organisation, une habitude traditionnelle du travail à faire.

N'y a-t-il dans la prière quelque chose à observer de ce point de vue ?

Sans doute la prière est, en son essence, une élévation de l'âme vers Dieu pour lui rendre hommage et lui demander son aide. — Mais elle revêt diverses formes. — Elle peut être individuelle, quand l'homme s'adresse directement à Dieu ; elle peut être commune, quand plusieurs chrétiens se réunissent en vue de prier ; elle peut être enfin publique, liturgique, quand une communauté de fidèles, une paroisse, se réunit

pour prier Dieu aux heures marquées par l'Église et dans les formes que la liturgie fixe à travers les âges.

Et cette dernière forme est la plus haute, la plus puissante sur le cœur de Dieu, car c'est son peuple qui lui parle tout d'une voix. Et pourtant cette dernière forme de prière est la moins comprise de nos jours. Ce qui suffit à expliquer bien des persécutions triomphantes.

Lorsque les âmes, unies à leurs pasteurs, ne savent plus constituer, au pied des autels, et inspirées par la liturgie, un véritable faisceau, elles perdent le pouvoir d'opposer un faisceau de bonnes volontés à leurs persécuteurs, et ces derniers en ont raison une par une.

Je sais — par moi-même — combien il est difficile de saisir ce point de contact, entre la prière publique et la force de cohésion et d'apostolat des catholiques ; on pourrait cependant le deviner à voir l'acharnement des ennemis à faire de la religion une chose individuelle, un tête-à-tête solitaire inspiré du protestantisme, entre l'homme et Dieu.

En pays rhénan, ce point de jonction se manifeste aux yeux du plus mauvais des observateurs. Là, il est saisissant de voir aux cérémonies de l'Église, dans les plus petits villages, le peuple chrétien ne former qu'une seule âme, consciente de son rôle, pour adresser à Dieu la prière que lui-même a inspirée à son peuple, et il n'est pas moins saisissant de penser que ce peuple chrétien, qui sait ne faire qu'un à l'heure de la prière, a su ne faire qu'un à l'heure de la persécution sournoise ou violente et lasser ses persécuteurs par son union, ces derniers fussent-ils conduits par le chancelier de fer.

La prière publique, la manifestation publique, traditionnelle, de l'Église étant comprise et pratiquée, la moisson fut sauvegardée.

Or, souvent se retrouve sur les lèvres de nos chefs la formule « Refaire un peuple chrétien ». Un peuple chrétien se refait par une foule d'actions dans des domaines différents ; mais en premier lieu vient son éducation au point de vue de la prière, et de la prière publique, liturgique. Beaucoup de nos groupes tiennent à honneur de pratiquer le chant à l'église, c'est un bon début, un début d'avenir. S'ils le veulent, ils peuvent être le grain de sel qui fait lever la pâte, à condition d'avoir conscience de la grande portée de leur action, à condition de ne pas chanter des lèvres, mais du cœur, et de s'essayer à comprendre les enseignements divins et humains de la liturgie.

G. du Passage.





BIBLIOGRAPHIE

Félix Raugel : **Répertoire de la Société G.-F. Haendel**, *Bel piacere e godere*, de l'opéra *Poppée*, de Haendel ; 1 fr., à la Société des compositeurs, 36, rue Notre-Dame de Lorette, Paris ; *Cara tomba*, de l'opéra *Mitridate*, de Scarlatti, 1 fr. 75, chez Durand, 4, place de la Madeleine, Paris. Avec *traduction française.*

Les succès considérables remportés aux concerts de la Société Haendel par nombre d'airs, de duos, et pièces diverses, d'auteurs du xviie et du xviiie siècle, et inconnus de nos contemporains, ont décidé M. F. Raugel à publier un *Répertoire de la Société G.-F. Haendel*, contenant surtout les pièces inédites rentrant dans le cas des précédentes. Ce répertoire est édité en partie dans chacune des maisons d'éditions ci-dessus indiquées, et comprend déjà un certain nombre de numéros. Parmi eux, il y a des compositions choisies de J.-S. Bach, Haendel, Scarlatti, Buxtehude, etc. Les deux derniers parus, que nous venons de recevoir, donnent une haute idée de l'inspiration de leurs compositeurs. Le pathétique de *Cara tomba* n'a d'égal que l'exquise et étonnante souplesse, semi-grégorienne, du *Bel piacere*. La traduction française est due, pour une partie de ces airs, à la plume artiste et impeccable de Mme Henriette Fuchs, et, pour l'autre partie, à M. F. Raugel lui-même, qui a transcrit les mélodies et les partitions, réalisé les basses et annoté le tout. Le choix des pièces éditées dans cette collection, et profane et religieuse, les fera partout accueillir avec succès.

Office complet de la Bienheureuse Jeanne d'Arc.

Nous regrettons de n'avoir pu parler de cet office en notre dernier numéro, mais il n'était pas encore publié. Toutefois, comme la fête liturgique de notre héroïne va être célébrée chaque année à pareil jour, l'annonce que nous en faisons sera toujours d'actualité. Nous en avons reçu les éditions suivantes, que nous recommandons à nos lecteurs :

1° *Office complet*, reproduction exacte de l'exemplaire typique de Rome ; fascicule in-8° de 32 pages ; 0 fr. 30 c. Paris, à la Société d'éditions du chant grégorien (74 et 90, rue Bonaparte, 10, rue Cassette). Ce fascicule contient les chants des premières vêpres, matines, laudes, petites heures, deuxièmes vêpres, et de la messe. En dehors des mélodies des offices habituellement célébrés, il offre donc un choix abondant d'autres pièces qu'on pourra dire à la procession ou au salut.

2° *Messe* et *vêpres*, avec *traduction française*, petites feuilles de propagande à 0 fr. 10 chacune *Revue du chant grégorien*, à Grenoble.

3° *Messe, petites heures, premières et secondes vêpres*, en notation musicale ; 0 fr. 30, chez Aug. Goût, passage du Loiret, à Orléans.

4° *Accompagnement* de la messe et des vêpres, par M. l'abbé F. Brun ; chez Janin, 10, rue Président-Carnot, Lyon.

On ne saurait donc s'excuser, pour ne pas fêter liturgiquement Jeanne d'Arc, de ne pas avoir ce qu'il faut pour cela. Les excellentes publications que nous venons d'annoncer seront en même temps un des meilleurs moyens de propagande grégorienne sous les auspices de la bienheureuse héroïne.

Séquence *en l'honneur de saint Jean-Baptiste de la Salle* ; mélodie de Dom Pothier, transcription en notation musicale et accompagnement par un Frère des Écoles chrétiennes. Paris, à la Procure générale, 78, rue de Sèvres.

Charmante composition, et accompagnement élégant et fortement rythmé, qui augmentent agréablement le bagage grégorien moderne, nécessité par les fêtes nouvelles.

Publications de la *Revue du chant grégorien.*

Les RR. PP. Bénédictins, qui dirigent cette excellente revue, ont considérablement augmenté les éditions pratiques publiées jusqu'ici par ce périodique. Signalons, parmi les derniers tirés à part :

Dom Lucien David : *La Volonté de l'Église dans la restauration actuelle du chant sacré,* rapport présenté au Congrès de Malines, o fr. 50. Ce rapport peut être répandu comme moyen de propagande, parmi le clergé et les musiciens d'église.

La même revue publie des « Petites feuilles » à o fr. 10. Les dernières contiennent : nº 20, *O salutaris* et *Tantum ergo,* 6 chants ; nº 21, litanies de saint Joseph ; répons *Fidelis servus* ; antienne *Virginum custos*; le tout avec traduction française ; nº 22, chants au Sacré-Cœur : répons *Ego dormio,* antienne avec verset *Vulneratus est* ; antiennes *Sanctificavi* et *Pone me* ; *Cor Jesu,* 7 chants.

L. Saint-Requier : **Vêpres du Saint-Sacrement**, à 3 voix égales, avec accompagnement et interludes d'orgue ou d'harmonium, *net* : 2 fr. 25 ; partition des voix seules, *net* : o fr. 50, nº 19 des *Selecta opera.* Biton, à Saint-Laurent-sur-Sèvre.

Notre confrère M. Saint-Requier vient de composer, pour les *Vêpres du Saint-Sacrement,* un ensemble de faux-bourdons à *trois* voix égales, et d'interludes d'orgue, qui sont vraiment à signaler. Le *Deus in adjutorium,* chacun des 5 psaumes, et le *Magnificat* ont des versets qui tantôt suivent le chant liturgique, tantôt s'en inspirent. Le *Pange lingua* vatican a un accompagnement. Enfin, l'ensemble comprend sept interludes d'orgue sur le thème des antiennes correspondantes, et trois versets pour l'hymne. Les interludes d'orgue sont fort intéressants, en ce sens que, rattachés à la tonalité grégorienne par l'ensemble de la pièce et le choix du thème, M. Saint-Requier les a traités d'une façon moderne et chromatique, d'une modernité de bon aloi, qui ne choque en rien, mais s'harmonise très bien avec le tout ; le genre d'inspiration de ces interludes rappelle dans sa réalisation le Franck des *Béatitudes,* avec la note grégorienne en plus. Je ferai une réserve seulement sur le premier interlude où M. Saint-Requier, tout en employant le premier motif de l'antienne *Sacerdos,* du 1er ton, finale *ré,* l'a traité d'après la finale psalmodique *fa,* qui est secondaire : c'est là, à mon avis, une erreur esthétique. A l'exécution on pourra ne pas le remarquer si l'on ne chante pas la répétition de l'antienne après le psaume, et qu'on la récite simplement ; mais, si l'antienne est répétée par le chœur, le postlude causera un effet d'incertitude tonale fâcheuse. Souhaitons prochainement d'autres *Vêpres* de M. Saint-Requier ; il a adopté là une forme très heureuse de réalisation artistique.

Amédée Gastoué.

Nouveautés de l'édition Schwann, en dépôt au *Bureau d'édition.*

R. P. Bonvin : *Ave Maria,* pour soprano et alto, avec accompagnement d'orgue ou d'harmonium, o fr. 80 ; R. Matthay : *Messe* à trois voix mixtes (S. A. B.), en l'honneur de saint Antoine de Padoue, 1 fr. 10. — J. Plag : Trois *Jubilate* pouvant servir d'offertoire, A, pour chœur mixte, B, pour chœur d'hommes, 1 fr. 60. — A. Scorra : *Messe* en l'honneur du Sacré-Cœur, à 4 voix mixtes, 1 fr. 10. — Dr H. Bauerle : accompagnement des *Ite missa est* et *Benedicamus,* 1 fr.

LES REVUES (articles à signaler) :

S. I. M. — N° 4. H. Quittard : *L'accompagnement au théorbe.*

Recueil de la S. I. M. — Livr. 3, Ch. Em. Ruelle : *Le musicographe Aristide Quintilien.*

Revue musicale. — N° 7. H. Quittard : *Le « Cours de composition musicale » de M. Vincent d'Indy* [critique très serrée et très remarquable de l'ouvrage].

Revue du chant grégorien. — N° 4. Dom Pothier : *Ancien chant de Litanies à la Procession des Rogations.* — Camille Couillault : *La prononciation du latin et le chant grégorien.* — Dom David : *Analyses grégoriennes pratiques* : *L'introït « Laetare ».*

Musique sacrée. — N° 3. Pédagogie musicale : *Recueils de chants religieux français.* [Excellentes définitions et critiques des « cantiques » vulgaires.]

L'Ouest artiste. — Nos 25 et 26. — P. Davriès : *Etat actuel de la musique d'église* [suite et fin].

La Critique indépendante. — 1er avril. — David-Bernard : *Musica sacra ; Du caractère populaire de la musique religieuse.*

Gregorianische Rundschau — N° 4. Dom Beck : *Johann Josef Fux* [esquisse biographique sur le célèbre compositeur et professeur, 1660-1741].

Musica Sacro-Hispana. — N° 11. — Felipe Pedrell : *Une bonne œuvre sociale* [excellent et sympathique article de l'éminent musicien sur la *Manécanterie des petits chanteurs à la croix de bois,* « le patronage harmonieux ».] Encartage : *Salve Regina,* à trois voix mixtes (S. T. B.) et orgue, sur les motifs du chant liturgique, de Martin Rodriguez.

Musical Times. — N° 805. *La vieille Musique d'orgue anglaise* [à propos de la publication de M. John E. West, qui a édité un choix des anciens organistes anglais depuis Henry Purcell.]

NOTRE SUPPLÉMENT

Motets pour la Passion, à 3 voix égales, DE M. LE CH. BOYER.

Nous continuons la publication, en encartage offert à nos abonnés, du *Nouveau répertoire* à voix égales annoncé en notre dernier numéro. Les motets de M. l'abbé C. Boyer que nous donnons aujourd'hui sont parmi les meilleurs que cet excellent compositeur ait écrits.



Le Gérant : ROLLAND.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Seizième Année | N° 6 | Juin 1910

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (V^e)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

« Explication de la lettre qui est imprimée dans le cinquième Livre de Madrigaux de Claudio Monteverde ».

AVANT-PROPOS

L'EXPLICATION DE LA LETTRE [1] QUI EST IMPRIMÉE DANS LE CINQUIÈME LIVRE DE MADRIGAUX DE CLAUDIO MONTEVERDE [2] fut publiée par Guilio Cesare Monteverde[3], son frère, comme lettre-préface aux *Scherzi musicali*

1. *Dichiaratione della lettera stampata nel quinto libro de suoi madrigali* (madrigaux de C. Monteverde).
2. Né à Crémone en 1568, mort à Venise en 1643.
3. Né à Crémone en 1573, il fut musicien à la cour des Gonzaga de Mantoue et a laissé : *Affetti musici, lib. I, ne quali si contengono Motetti a una, 2, 3, 4 e 6 voci, col modo per concertati nell Basso per l'organo*, B. Magni, 1620, Venise ; puis 3 pièces imprimées à la suite des *Scherzi* de Claudio Monteverde de 1607 : *Deh, chi*

de Claudio Monteverde (Amadino, 1607, Venise)[1]. Elle se trouve également dans les éditions des *Scherzi* de 1609, 1615, 1628 (Amadino, Venise).

Or cette lettre de Claudio Monteverde : *Studiosi lettori non vi maravigliate ch'io dia alle stampe questi madrigali*, ecc., commencée par lui en 1603[2], ne parut qu'en 1605, dans le cinquième livre de madrigaux, 1605 (Amadino, Venise).

C'est la réponse aux critiques[3] formulées par Giovanni Maria Artusi, chanoine régulier de la Congrégation de San Salvatore, dans son ouvrage : *L'Artusi ovvero delle Imperfettioni della moderna musica. — Ragionamenti dui* (Ire partie, 1600 ; IIe partie, 1603, Venise, Giac. Vincenti).

Les madrigaux de C. Monteverde qui en font l'objet sont les suivants : *Cruda Amarilli*[4], *Anima mia perdona*[5], *Che se tu se il cor mio*[6]. Vu la date des *Imperfettioni*, Artusi a certainement dû connaître ces compositions sur manuscrits, car la première fait partie du cinquième livre de madrigaux et les deux autres du quatrième, 1603[7]. Mais après la publication de ce cinquième livre, Artusi, sous le nom d'emprunt de Braccini da Todi, répliqua à Claudio Monteverde par un *Discorso musicale di Antonio Braccini da Todi* (1606 ou commencement de 1607).

Ce pamphlet n'a pas été conservé, et seul le début de « l'explication » (*dichiaratione*) de G. C. Monteverde dans les *Scherzi musicali* de 1607 le mentionne[8].

Enfin en 1608, parut un : *Discorso secondo musicale di Antonio Braccini da Todi per la dichiaratione della lettera posta nei Scherzi musicali del Sig. C. Monteverde*[9] où Artusi revenait encore une fois à la charge sur C. Monteverde en attaquant directement les *Scherzi* : *Damigella tutta bella*[10] et *O Rosetta*[11].

Ces *Scherzi musicali* sont en réalité, comme le dit G. C. Monteverde, de 1599 ; ils furent composés au retour du voyage que fit son frère avec le duc Vincenzo Gonzaga aux bains de Spa, et d'où il rapporta *le canto alla francese*[12].

tace il bel pensiero, *Dispiegate guance amate*, *De la bellezza le dovute Lodi* (ballet). Dans les *Nuovi Fioretti di Am. Franconi* (1607) se trouve encore une autre composition de lui : *Ochi nidi d'amore*, 3 voci con B. C., enfin G. C. Monteverde écrivait le quatrième intermède pour l'*Idropica* de Guarini jouée à Mantoue en 1608, dont la musique est perdue.

1. Exemplaire à Bologne.
2. Voir p. 38.
3. *Imperfettioni :* Ire partie, p. 40 ; IIe partie, p. 10, ff.
4. *Imperfettioni :* exemples 1 à 7.
5. *Imperfettioni :* exemple 8.
6. *Imperfettioni* : exemple 9.
7. Amadino, Venise.
8. Voir p. 1.
9. Vincenti, Venise. Exemplaire à Bologne et à Florence.
10. No 6 du recueil ; texte de Gabriello Chiabrera.
11. No 8 du recueil ; texte de Gabriello Chiabrera.
12. Voir p. 40.

Voici la traduction de la lettre de C. Monteverde, que G. C. Monteverde commente dans la *dichiaratione* :

« Ne vous étonnez point que je livre ces madrigaux à la presse sans répondre d'abord aux observations que m'a faites l'Artusi à propos de quelques minimes fragments de ces madrigaux. Étant au service de cette Altesse Sérénissime, je ne dispose pas de tout le temps qu'il me faudrait, mais j'ai malgré tout écrit ma réponse pour faire connaître que je ne fais pas les choses au hasard. Et aussitôt qu'elle sera recopiée, elle paraîtra avec le titre de seconde *prattica* ou bien *des perfections de la musique moderne*, à la stupéfaction de quelques-uns pour lesquels il ne peut exister d'autre « prattica » que celle qui est enseignée par Zarlino.

« Mais soyons assurés que pour ce qui regarde les consonances et les dissonances, il y a encore une considération bien différente de celle qui vient d'être énoncée. Or cette considération, tout en satisfaisant la raison et le bon sens, devient le principe de la composition moderne. Voilà ce que j'ai voulu vous dire, au cas où ce terme de seconde « prattica » serait employé par d'autres, et aussi afin que les esprits novateurs puissent acquérir suffisamment de liberté pour entrevoir un autre but que la simple harmonie.

« Et croyez que le compositeur moderne bâtit sur les fondements de la Vérité, et vivez heureux ! »

« DICHIARATIONE » DE G. C. MONTEVERDE

Explication de la lettre qui est imprimée dans le cinquième livre de madrigaux de Claudio Monteverde.

Il y a quelques mois, parut une lettre de mon frère Claudio Monteverde que certaines gens (sous le nom d'emprunt de Antonio Braccini da Todi) essayèrent de faire passer aux yeux du public comme une chose chimérique et vaine.

C'est pourquoi, poussé par l'affection que je porte à mon frère, mais bien plus par toutes les vérités que cette lettre contient (et ne pouvant souffrir que ses œuvres soient ainsi blâmées), je me suis donc proposé de répondre pour cette fois-ci aux observations qui lui ont été faites ; car mon frère, lui, a pour principe de n'attacher de prix qu'aux seuls faits, et non aux paroles.

J'affirmerai donc à nouveau, point par point, et en plus de détails, ce qu'il a brièvement consigné dans sa lettre, afin que l'on apprenne qu'elle est bien différente de tout ce que son adversaire[1] a tenté de démontrer.

1. L'adversaire est le chanoine Giovanni Maria Artusi, contrepointiste et théoricien célèbre qui mourut à Bologne en 1613. A part l'ouvrage dont il est question ici, il a laissé : *l'Arte del Contrapunto*, 1586-1598, et un livre de Canzonette à 4 voix, 1598.

La lettre disait donc :

Ne vous étonnez point que je livre ces madrigaux [1] *à la presse sans répondre aux observations que m'a faites l'Artusi.*

Par Artusi, il faut comprendre l'ouvrage suivant : *L'Artusi overo delle Imperfettioni della moderna musica.* Or bien, l'Artusi, ne tenant nul compte du civil précepte d'Horace : « Nec tua laudabis studia haud aliena reprendes » (*Epist.*, lib. I), dit tout le mal qu'il peut de certaines compositions musicales de mon frère Claudio, ou plutôt *à propos de quelques minimes fragments de ces madrigaux.*

Ces minimes fragments, appelés par Artusi passages[2], qu'il a déchirés de cette façon dans la deuxième partie de son ouvrage, appartiennent au madrigal *Cruda Amarilli*[3], où l'harmonie naît pour ainsi dire de la mélodie générale de la pièce [4].

Voilà pourquoi mon frère, ayant égard à ce qu'est réellement la mélodie, les appelle fragments et non pas passages.

Étant au service de cette Altesse Serénissime [5], *je ne dispose pas de tout le temps qu'il me faudrait.*

Voilà ce que mon frère a écrit, car il a non seulement la charge de la musique tant d'église que de chambre, mais encore de toutes sortes de services extraordinaires.

A la cour d'un si grand prince, la majeure partie du temps est occupée tantôt par des tournois et ballets, tantôt par des comédies et divers « concetti » [6] ; enfin par des concerts pour deux violes bastardes, dont la pratique et l'étude ne sont peut-être pas aussi faciles que semble le faire entendre l'adversaire.

Ce n'est pas tant pour toutes ces raisons que mon frère a tellement tardé à lui répondre, mais parce qu'il sait que : « prosperantes omnia perverse agunt » et que la perfection ne peut marcher de pair avec la rapidité. Cette perfection réclame tous les efforts de l'homme, et surtout quand il s'agit de traiter de choses qui ont été envisagées assez vaguement, il faut le dire, même par des théoriciens intelligents [7] (ce que n'a pas fait l'adversaire !), car : « Nota lippis atque tonsoribus ».

Mais j'ai malgré tout écrit ma réponse pour faire connaître que je ne fais pas les choses au hasard, a dit mon frère.

1. Le V[e] livre de madrigaux, 1605.

2. « Les « passages » ne sont pas nécessaires à la bonne manière du chant, mais je crois plutôt à un certain chatouillement de l'oreille de ceux qui ne savent pas ce que c'est que de chanter avec passion. Rien au monde n'est plus contraire à l'émotion » (affetto). *Nuove Musiche* (1601), Caccini.

3. *Cruda Amarilli* est la première pièce du V[e] livre de madrigaux, dont le texte est tiré de la seconde scène du *Pastor Fido* de Battista Guarini, 1597-1612.

4. « Harmonia propria adunque è mistura di suoni gravi, di acuti, tramezati o non tramezati, laqual percuote soavemente il senso : nasce dalle parti di ciascuna cantilena per il proceder che fanno accordandasi insieme fine a tanto che siano pervenute al fine. » Zarlino, *Istitutioni harmoniche* (1558), II[e] partie, ch. XII.

5. Le duc de Mantoue, Vincenzo Gonzaga (1563-1612). Monteverde resta à son service de 1590 à 1612.

6. Bons mots.

7. Théoriciens de l'harmonie : *Teorici armonici* .

Dans le genre de musique dont il est question, son intention a été que la parole fût maîtresse de l'harmonie [1], et non point sa servante. Le madrigal de mon frère devra donc être jugé au point de vue de la composition, dont Platon a dit [2] : « Melodiam ex tribus constare : oratione, harmonia, rythmo » [3], et un peu plus loin : « Quin etiam [4] consonum ipsum et dissonum eodem modo, quandoquidem rythmus et harmonia orationem sequuntur non ipsa oratio rythmum et harmoniam sequitur. »

Pour donner encore plus de signification à ce mot « oratione [5] » (parole, déclamation), il ajoute : « Quid vero loquendi modus ipsaque oratio nonne animi affectionem sequitur [6] ? » ; puis : « orationem vero ceteraquoque sequuntur [7] ». Mais dans tout cela, Artusi, tel un bon pédagogue, s'attache à quelques petits fragments ou passages (comme il dit) du madrigal de mon frère, *Cruda Amarilli*, et, ne se préoccupant nullement de l'expression des paroles, les bouleverse de manière telle qu'il semblerait qu'elles ne dussent jamais avoir eu aucun rapport avec la musique. Ces passages sont donc, grâce à lui, privés de leurs paroles, de l'ensemble de leur harmonie et de leur rythme [8].

(*A suivre.*)

Traduction et commentaire de M.-L. Pereyra.

1. D'après Zarlino (*Ist. harmoniche*, IIIe partie, ch. XXVII), harmonie est un terme qui s'applique à toute espèce de composition musicale ou de contrepoint. La parole, selon Monteverde, devra donc être toute-puissante sur la composition musicale, la musique en général.
2. *République*, III.
3. « Et se ben pare che l'harmonia propria non habbia da se tal forza tuttavia l'acquista col mezzo del numero, dell Oratione, cioè del Parlare o delle Parole, che se lo accompagnano; le quali tanto più o meno commoveno quanto più o meno sono accomodate al Rithmo o veramente al Metro. La onde poi da tutte queste tre case aggiunte insieme, cioè dall Harmonia propria, dal Rithmo e dall' Oratione nasce (come vuol Platone) la Melodia. » (Zarlino, *Ist. harmoniche*, IIe partie, ch. XII.)
4. *République*, III (dans le texte italien).
5. « Il parlare ». (Zarlino, *Ist. harmoniche*, IIe partie, ch. XII.)
6. *République*, III.
7. *République*, III.
8. Traduction littérale. Voir notes 2 et 1, p. 4 et 7.





Nouvelles Musicales

PARIS. — Le jour de la Pentecôte, l'œuvre de la Manécanterie de la Croix de bois a été chargée du service du chant à la messe pontificale, célébrée à Notre-Dame par S. G. Mgr l'Archevêque.

Le propre de la fête a été exécuté suivant l'Édition Vaticane ; les *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Benedictus*, étaient ceux de la messe *Quarti toni* de Vittoria, avec l'*Agnus* de la messe *Sine nomine* de Palestrina. A la fin, le *Christus vincit* antique.

Les chants ont été remarquablement exécutés sous la direction de M. Pierre Martin, et, à la fin de la cérémonie, S. G. Mgr Amette a tenu à recevoir à la sacristie les « manecantores » et à les féliciter grandement. En particulier, S. G. a fait remarquer que le dernier chant, le *Christus vincit*, contenait des acclamations au Pape, à lui-même, au clergé, mais qu'il en manquait une, qu'il se réservait d'ajouter, aux membres de l'œuvre, auxquels il souhaitait *vita et salus perpetua*. Et immédiatement Mgr l'archevêque improvisa une acclamation aux jeunes *cantoribus*.

— Le samedi 28 mai, Mme Jumel, professeur de chant grégorien à la Schola, a donné dans la grande salle de l'école une audition grégorienne, avec le concours des élèves de son cours privé. Le programme comportait, avec des pièces de plain-chant, des œuvres de musique s'en inspirant. L'ensemble a eu un joli succès près des nombreux auditeurs ; en voici le détail :

Sanctus de la messe de la Vierge ; *Alleluia*, ℣. *Justus germinabit* ; *Ave verum* à 3 v., Josquin de Près ; cantique populaire, P. Sandret ; *Diffusa est*, graduel ; *Diffusa est* à 4 v., Nanini ; Antiennes pascales ; « Conductus » *Orientis partibus*, de la fête « des fous » ; *Benedicta es tu*, à 3 v., de La Tombelle ; cantique populaire, Ch. Bordes ; *Alleluia*, ℣. *Rosa vernans* ; *Christus vincit*.

— La *Société artistique des Amateurs* avait organisé une conférence-audition sur la musique grégorienne et palestrinienne. La conférence a été prononcée par M. le marquis de Trévise qui, dans un langage aussi fin qu'élevé, a présenté les qualités respectives du chant liturgique et de la polyphonie du XVIe siècle. Les exemples étaient chantés par la Manécanterie de la Croix de bois.

Cette conférence, qui fut très goûtée, a eu lieu dans la chapelle des catéchismes de l'église Saint-Étienne-du-Mont ; les petits chanteurs ont ensuite donné un salut solennel dans l'église.

— A la basilique Sainte-Clotilde, pour la fête de Jeanne d'Arc, M. J. Meunier, maître de chapelle, a fait exécuter les pièces suivantes. A la messe : *Kyrie* et *Agnus* de la messe solennelle de C. Franck ; *Gloria*, *Credo* et *Sanctus* de la messe pontificale de Perosi ; au salut : *O salutaris*, A. Coquard ; *Alma*, Bordes ; *Tu es Petrus*, Clemens non papa ; *Tantum*, choral de Bach ; et, à la sortie, l'*Alleluia* du *Messie* de Haendel.

NANTES. — Notre ancien élève M. Le Guennant, qui a fondé avec M. Mahot et dirige à Nantes la société *A Cappella*, a demandé à M. de Serres de venir diriger le beau concert qu'il avait préparé, avec son chœur de 70 exécutants, et le concours de

Mlle Blanche Selva. Voici le programme : PREMIÈRE PARTIE. — 1. Choral : *Christus der uns selig macht*, version française de A. Mahot (J.-S. BACH) ; *O vos omnes*, le groupe « A Cappella ». — 2° *Rigaudon et Musette* (RAMEAU) ; *Gigue* en *fa* dièse mineur (HAENDEL) ; *Burlesca* (SCARLATTI), Mlle Blanche Selva. — 3. Trois chansons françaises anciennes et modernes : *Puisque en amour* (CLAUDIN DE SERMIZY) ; *Si vous n'êtes en bon point* (ROLAND DE LASSUS) ; *Yver, vous n'estes qu'un vilain* (DEBUSSY), le groupe « A Cappella ». — 4. *Prélude* et *Fugue* en *ré* majeur, Clavecin bien tempéré n° 5 (J.-S. BACH) ; *Concert italien* en trois parties (J.-S. BACH), Mlle Blanche Selva.

DEUXIÈME PARTIE. — 1. *Chœur* extrait de la cantate *Freue dich, erloste Schaar*, version française de l'abbé Lhoumeau (J.-S. BACH), le groupe « A Cappella ». — 2. *Sonate op. III*, maestoso, allegro con brio ed appasionato ; Arietta con variazioni (BEETHOVEN). *Nocturne* en *mi* bémol mineur (G. FAURÉ), Mlle Blanche Selva. — 3. *Peccantem me*, motet à cinq voix (PALESTRINA) ; *Ave verum* (LISZT) ; deux cantilènes grégoriennes : *Tubas cum cytharis*, *Tota pulchra es*, le groupe « A Cappella ». — 4. *Poème des Montagnes* : le Chant des Bruyères, Danses rythmiques, Plein air (VINCENT D'INDY), Mlle Blanche Selva. — 5. *Chœur final* de la cantate *Wachet auf*, version française de A. Mahot (J.-S. BACH), le groupe « A Cappella ».

Mlle Blanche Selva, l'éminente pianiste de la *Schola Cantorum*, prêtait son concours. Elle obtint un magnifique et légitime succès. Elle fut rappelée trois fois après la *Sonate op. III* de Beethoven, et l'admirable *Poème des Montagnes*, de Vincent d'Indy, fut pour elle l'occasion d'un véritable triomphe.

Quant aux chœurs de l'*A Cappella*, il convient de les louer sans réserve ; ils interprétèrent en véritables artistes les œuvres pourtant si différentes de style et d'époque inscrites au programme.

Chacune d'elles était admirablement au point, rendue avec une justesse d'expression, une intelligence artistique qui se retrouvait dans les moindres détails. Un ensemble parfait, une belle et pleine sonorité, une observation scrupuleuse des nuances et — qualité rare — la sûreté et la franchise des attaques, tout était réuni pour mettre en valeur les beautés de ces morceaux, redoutables pour les exécutants, car ils ne supportent pas la médiocrité.

Constatons en terminant que le programme, pourtant sévère, avait réuni un auditoire nombreux et enthousiaste, qui applaudit chaleureusement et longuement chaque chœur, et bissa même l'un d'eux.

MONT-DE-MARSAN. — Aux fêtes de la Pentecôte, la messe solennelle avait attiré une affluence extraordinaire : la vaste enceinte de l'église de la Madeleine était archicomble. Chants liturgiques, pages des grands maîtres religieux, tout fut exécuté par la maîtrise de la Madeleine avec cette assurance et cette piété auxquelles elle nous habitue depuis quelque temps.

Plus d'un admira aussi (et c'était justice) la tenue irréprochable de l'orgue... En dépit du programme, M. de La Tombelle, empêché par ses fonctions de président du Jury du concours musical, n'était point au clavier ; mais, de l'aveu de tous, M. l'abbé de Javel s'était surpassé.

Tous les artistes connaissent M. le baron de La Tombelle, lauréat de l'Institut. Il n'est pas un bon organiste, un bon directeur de maîtrise qui ne fasse, dans ses programmes, une part large au maëstro de la *Schola Cantorum* de Paris.

M. de La Tombelle est l'artiste catholique vrai et consciencieux qui, pénétré de son rôle sacré et faisant fi de tout apparat tapageur, *accompagne* et *souligne* le drame chrétien plutôt qu'il ne s'y affiche.

L'orgue est un royal instrument, non un fastueux piédestal !

Ces principes, en honneur à la Madeleine, dans nos séminaires ainsi que dans plus d'une paroisse de nos Landes, le Maître nous en fait une application des plus pratiques, le lundi de la Pentecôte, à la messe de 10 heures. Avec la maîtrise au complet, renforcée même de plusieurs orphéonistes amis de l'art sacré, et M. de La Tombelle à l'orgue, nous avons eu un office catholique parfait. La maîtrise fut à

la hauteur de la circonstance ; son directeur reçut les félicitations du Maître et ses encouragements pour persévérer dans une voie qui est la bonne. Quant à M. de La Tombelle, il ravit tous ceux qui eurent la bonne fortune de le voir et de l'entendre. Pastorale, Élévation, Toccata, versets improvisés ou œuvres encores inédites, inspirées des mélodies grégoriennes, tout fut détaillé par le Maître avec cette sérénité calme, respectueuse et savante du talent vrai, du bon goût et de l'inspiration chrétienne.

Abbé LAGLAYE.

VANNES. — Le dimanche 8 mai, à l'occasion de la fête de Jeanne d'Arc, M. l'abbé Pirio a fait chanter par la maîtrise de la cathédrale les pièces suivantes :

Grand'messe. — *Introït, Alleluia* et *Communion* de l'office de Jeanne d'Arc composé en chant grégorien par le R. P. Dom Pothier. — *Kyrie, Gloria, Sanctus* et *Agnus* de la messe *O quam gloriosum est regnum* de Vittoria (XVI[e] siècle), chantée à 4 voix mixtes sans accompagnement. — *Credo* de la messe royale (plain-chant musical de Du Mont).

Vêpres. — Antiennes et hymne de l'office de Jeanne d'Arc, par D. Pothier. — Psaumes alternés : maîtrise et foule. — La maîtrise a chanté les versets impairs en faux-bourdons à quatre voix.

Salut du Saint-Sacrement. — *O salutaris* à quatre voix, par Pierre de la Rue. — *Tu es Petrus* (grégorien). — *Sancta Joanna* (invocation à quatre voix). — *Regina caeli* à quatre voix, par G. Aichinger (XVI[e]). — *Salut à l'étendard de Jeanne d'Arc*, par M. Laurent.

Ce programme, comme ceux que la *Tribune* a déjà publiés, montre le succès grandissant de l'excellente maîtrise formée et dirigée par M. l'abbé Pirio. Elle est d'un bel exemple pour tout le diocèse, et d'un exemple qui porte des fruits, car le diocèse de Vannes est l'un de ceux où la réforme grégorienne, relativement nouvelle, s'est le plus rapidement avancée (prononciation en *ou* comprise), grâce aux efforts pratiques d'un certain nombre de prêtres, amis ou élèves du maître de chapelle de la cathédrale, et à la haute et bienveillante autorité de Mgr l'Évêque de Vannes.

***

A PROPOS DE L'OFFICE DE JEANNE D'ARC. — L'entrefilet que contenait notre dernier numéro sur une entreprise de librairie concernant l'office grégorien de Jeanne d'Arc a causé une véritable stupeur chez nos amis et lecteurs. Nous sommes heureux de leur annoncer que l'affaire, prise en mains par plusieurs évêques, et transmise à Rome même, est en train de recevoir une élégante solution. Déjà certains d'entre eux, comme S. G. Mgr Gouraud, à Vannes, avaient interdit dans leur diocèse non seulement l'usage, mais la vente même de l'édition incriminée. De son côté, S. G. Mgr Touchet, évêque d'Orléans, avait directement écrit à l'éditeur, et obtenait de lui le retrait de son factum, et la promesse de réimprimer l'office de Jeanne d'Arc en conformité avec l'exemplaire vatican. Enfin, de l'archevêché de Rennes même, d'où dépend cet éditeur, on lui a fait défense formelle de réimprimer quoi que ce soit avec son système habituel, et ordonné de se procurer les caractères grégoriens nécessaires à l'impression des livres liturgiques.

L'exemple était nécessaire, car, encouragé par cette entreprise, un libraire religieux d'un diocèse de Normandie avait, de son côté, perpétré une monstruosité analogue, quoique autre, aggravée de ce fait qu'il n'avait pas obtenu de son évêché le *concordat* des paroles, à défaut de celui de la musique ; or ce tirage ainsi irrégulier, qui ne portait même pas le nom de son éditeur, ce qui est un comble, a été cependant envoyé par lui, d'office pour ainsi dire, à tous les curés et chantres du diocèse ! Nous tiendrons nos lecteurs au courant de la question, s'il y a lieu.

***

Polémiques grégoriennes. — La *Musica sacra* de Milan, ordinairement mieux inspirée, a cru bon, en mentionnant les réponses à des polémiques grégoriennes, publiées dans notre numéro d'avril, de citer la revue contre laquelle nous nous défendions comme « représentant le parti plus scientifique, en contraste avec ceux qui restent fidèles aux théories de Dom Pothier ».

Cela prouve que la *Musica sacra* nous a mal lu ou mal compris. La *Tribune de Saint-Gervais* a la prétention d'être tout aussi « scientifique » que n'importe quelle autre revue du même ordre ; les nombreux travaux publiés par elle en font foi. D'un autre côté, la phrase est ridicule, car elle semble insinuer un contraste entre de pures théories et des faits scientifiques. Or, sans Dom Pothier, sans ses recherches ardues pendant vingt ans et plus, où en serait aujourd'hui la restauration du chant grégorien ? N'en déplaise à nos critiques italiens, la « science » grégorienne est tout autant du côté de Dom Pothier qu'ailleurs. Mais, de grâce, n'appelons pas science exclusivement la manie du « document » à outrance.

Enfin, nous ne voyons pas bien en quoi il est plus ou moins « scientifique » de soutenir tel ou tel système idéal de rythmique, ou d'accompagner le chant par tels ou tels accords.

***

NÉCROLOGIE

Nous avons appris avec peine la mort de Mgr Perriot, protonotaire apostolique, directeur de la revue *l'Ami du clergé*, et consulteur de la Commission pontificale pour les livres liturgiques grégoriens. Mgr Perriot était né en 1839, et avait longtemps été supérieur du grand séminaire de Langres. Il s'était toujours, pratiquement comme théoriquement, occupé du chant liturgique et, bien qu'avec certaines idées particulières sur son interprétation, n'avait pas cru que celles-ci fussent une raison suffisante pour s'ériger en chef d'école Aussi s'était-il, dès longtemps, rallié à la restauration bénédictine, qu'il avait suivie dès ses débuts, et il était fort lié avec Dom Pothier.

Mgr Perriot, depuis 1904, était consulteur de la Commission grégorienne, et montra beaucoup d'activité dans ses nouvelles fonctions, où malheureusement la maladie l'immobilisa depuis l'année dernière. R. I. P.
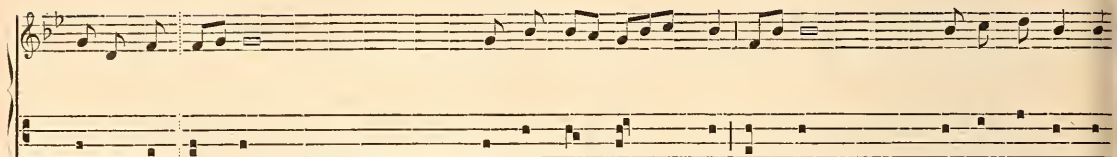


FORMULAIRE DE RÉCITATIFS
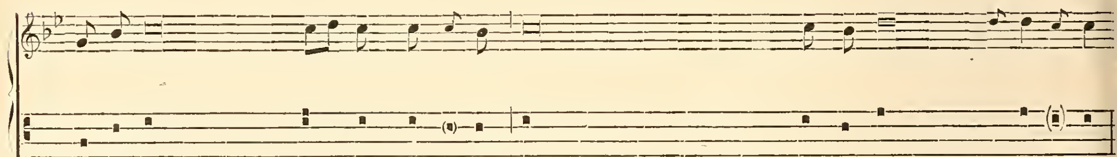
POUR LES GRADUELS ET CHANTS ORNÉS

(*Suite*)

Graduels du 2e ton



℟. 1. Hó- die * sciétis, quia vé- ni- et Dó- *mi*nus, et sal-vá- bit nos :
2. Tecum prin- ci- pium* in die vir- tú- tis tu- ae : in splendóribus sanctórum, ex ú-*te*-ro
3. An-- ge-lis * suis man-dá- vit de te, ut cu- stó-di- ant te
4. Dó- mine,* | refúgium fa- ctus es no- bis
5. Ni- mis* honoráti sunt amíci tu- i, De- us :
6. In o- mnem * terram exivit so- nus e- ó- rum ,
7. De- ri- vén- tur* fontes tu- i fo- ras,
8. Dis- pér- sit* | de- dit pau- pé- *ri*-bus :
9. Ju- stus* ut pal-ma flo- ré- bit, sic- ut cedrus Li- ba- ni
10. U- xor* tua | sicut vi- tis ab- ún- dans,
11. Ni-hil in- qui- nátum * in e- am in- cúr- rit : can- dor est lu-cis ae- tér-nae
12. Ex- sul- tá- bunt * san- cti in gló- *ri*- a :
13. Qui ám- bulat * frauduléuter, revé- lat ar- cá- na :



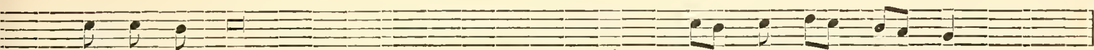
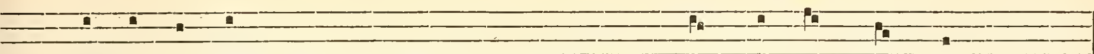
℣. 1. Qui re- gis Isra- el, in- tén- de : † qui dedúcis vel- ut ovem Jo- seph
2. Di- xit Dóminus Dó- mino me- o : † Séde a dextris me- is :
3. In má-nibus por- tá- *bunt* te,
4. Pri- ús- quam montes fi- e- rent, † aut formaré- tur terra et or- bis :
5. Di- nu-merábo e- os :
6. Cae- li enár- rant glóriam De- i :
7. Ju- cúndus homo qui miseré- tur et cómmodat : † dispónet sermónes su- os in ju- di- *ci*- o,
8. Po-tens in terra e- rit semen e- jus :
9. Ad an- nuntiándum ma- ne mise- ri- córdiam tu- am :
10. Fí- li- i tui sicut novél- lae oli- vá- rum
11. E- go dilécto me- o, et dilé- ctus meus mi- hi,
12. Can- tá- te Dómi- no cánticum no- vum,

13. { Dó- mi- ne, quis habitábit in ta- ber- náculo tu- o,
{ qui non egit dolum in lingua su- a,

Gradualia II[i] toni




et ma- ne vi- dé- bi- tis gló- ri- - - - - - - - - - am e- jus.
an- te lu- cí- fe- rum gé- nu- - - - - - - - - - - i te.
in ó- mni- bus vi- is tu- is.
a ge- ne- - - - - - - - ra- ti- ó- ne et pro- gé- *ni*- e.
ni- mis con- for- tá- tus est prin- ci- - - - - - pá- tus e- ó- rum.
et in fi- nes or- bis ter- rae ver- ba e- ó- rum.
et in pla- té- is a- quas tu- as dí- *vi*- de.
ju- stí- ti- a e- jus ma- net in saé- - - - - - - - cu- lum saé-*cu*- li.
mul-ti- pli- cá- bi- tur in do- mo Dó- *mi*- ni.
in la- té- ri- bus do- mus tu- ae.
et spé- cu- lum sine mácula Dei ma- je- stá- tis, et i- má- go bo- ni- tá- tis il- lí- us.
lae- ta- bún- tur in cu- - - - - - bí- li- bus su- is.
qui au- tem fidélis est á- ni- mi, ce- lat.
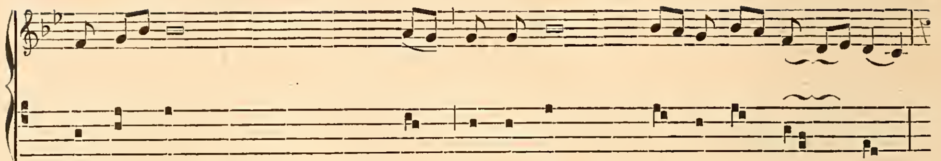
qui se- des super Chérubim, appáre † coram Ephraim, Bénja-min et Ma- nás- se.
do- nec ponam inimícos tuos † scabéllum pe- dum tu- ó- rum.
ne un-quam offéndas ad lápi-dem pe- dem tu- um.
a saé- cu- lo, | et usque in saécu-lum tu es, De- us.
et su- per arénam multi- pli- ca- bún- tur.
et ó- pe- ra mánuum ejus annúntiat fir- ma- mén- tum.
qui- a in aetérnum non com- mo- vé- bi- tur.
ge- ne- rátio rectórum be- ne- di- cé- tur.
et ve- ri- tátem tu- am per no- ctem.
in cir- cúi- - - - - - - - - - - - - - - - - tu men- sae tu- ae.
qui pás- ci- tur in- ter lí- li- a.
laus e- jus - in ecclé- - - - - - - - - - - - - - - - si- a san- ctó- rum.
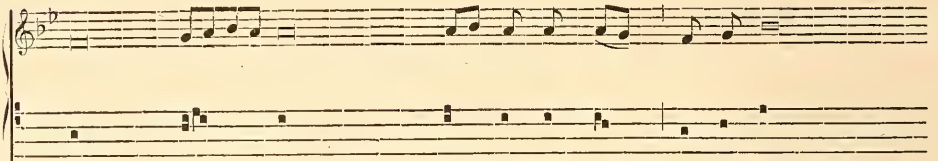


aut re- qui- éscet in mon- te sanc- to tu- o ?
nec fe- cit próxi- mo su- o ma- lum

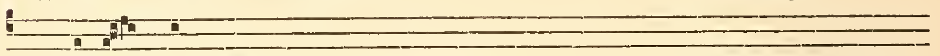
Graduels du 3e ton



℟. 1. Spe- ci- ósus * forma prae fí- li- is hómi- num :
2. Sal- vos fac nos,* Dómine Deus noster,† et cón- grega nos de na- ti- óni- bus :
3. Ad- jú- tor * in opportunitátibus,
in tribulatióne ; † sperent in te qui no- vé- runt te :
4. Tu es * Deus, qui facis mira- bí- li- a so- lus :
5. Ex- súr- ge, * Dómine, | non prae- vá- le- at ho- mo :
6. E- ri- pe me, * Dómine, | de in- i- mí- cis me- is :
7. Ju- rá- vit * Dóminus, | et non pae- ni- té- bit e- um :
8. Con- fi- teántur * Dómino | miseri- cór- di- ae e- jus :
9. Lau- dá- te * Dó- mi-num de cae- lis :
10. Be- ne- dícite * Dóminum, | omnes An- ge- li e- jus :
11. Hic- est * qui venit per aquam
et sánguinem, Je- sus Chri- stus :

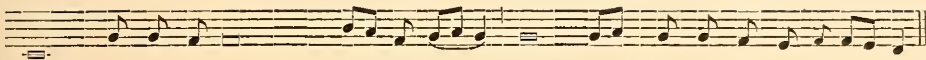


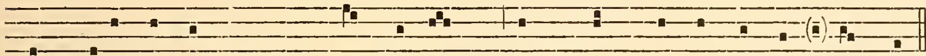
℣. 1. Eru- ctá- vit cor meum ver- bum bo- num : † di- co ego ópera
2. Tu, Dó- mine, pa- ter no- ster : † et red- ém- - - - -
3. Quóniam non in finem oblívio e- rit páu*pe*- ris : † pa- ti- éntia páuperum
non períbit
4. Libe- rá- sti in bráchi- o tu- o † pó- pu- lum
5. In conver- tén- do ini- mí- cum me- um †
6. Libe- rá- tor meus, Dómine,
de géntibus i- ra- cún- dis ; † ab in- surgéntibus in me
7. Dixit Dóminus | Dó-
8. Quia sati- á- vit ánimam
9. Lau- dá- te eum, om- nes Ange-



10. Bé- nedic, | ánima me-
11. { Tres sunt qui testimónium dant in cae- lo : † Pa- ter, Verbum et Spí-
Et tres sunt qui testimónium dant in ter- ra : † Spí- ri- tus, aqua,

Gradualia IIIi toni

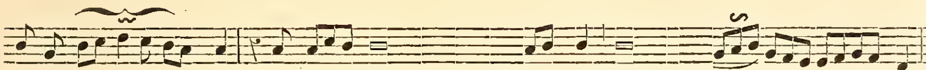


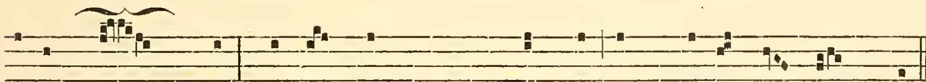


dif- fú- sa est grá- ti- a in lá- bi- is tu- is.
ut con-fi-te- á- mur nómini sancto tu- o, et glorié-mur in gló- ri- a tu- a.

quóni- am non de- re- lin- quis quae-rén- tes te, Dó- mi- ne.
notam fe-cí- sti in gén- ti- bus vir- tú- tem tu- am.
judi- cén-tur gen- tes in con- spé- ctu tu- o.
do- ce me fá- ce- re vo- lun- tá- tem tu- am.
Tu es sa-cérdos in ae- tér- num, secúndum ór- di- nem Mel-chí-se- dech.
et mi-ra-bí- li- - - - - a e- jus fí- li- is hó-mi- num.
lau- dá- te e- um in ex- cél- sis.
poténtes vir- tú- te, qui fá-ci- tis verbum e- jus.

non in a- qua so- lum, sed in a- qua et sángui- ne.
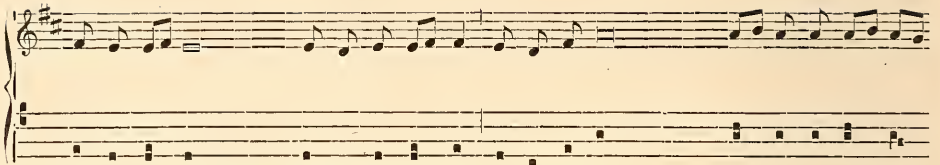




me a Re- gi: lin- gua mea cálamus scri- bae velóci-ter scri- bén- tis.
ptor no- ster: a saé- culo no- men tu- um.

in ae- tér- num: ex- súr- ge, Dó-*mine*, non praeväle- at ho- mo.
tu- um, fí- li- os Israel et Jo- seph.
re- trór- sum, in- fir- mabúntur, et peri- bunt a fáci- e tu- a.

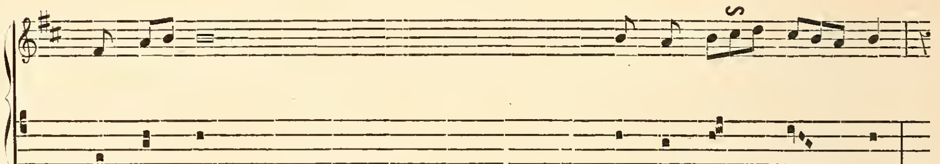
ex- al- tá-bis me: a vi- ro in- í- quo erí- pi- es me.
mino me- o: Se- de a dex- tris me- is.
in- á- nem: et á- nimam esuri- én- tem sati-á- vit bo- nis.
li e- jus: lau- dá- te e- um, omnes vir-tú- tes e- jus.

a Dó-mi- num, et ó- mnia interióra me- a nomen sanc- tum e- jus.
i-tus San- ctus, et hi tres u-*num* sunt.
et san- guis: et hi tres u- num sunt.

Graduels du 4e ton



℟. 1. Te- nu- i- sti* manum déx- te-ram me- am : in vo-lun- táte tu- a de- du-
2. Do- lo- ró- sa et la- cri- má- bi- lis es, Vir- go Ma-
3. Mi- hi au- tem * ab- sit glo- ri- á- ri, ni- si in cruce Dómini no-stri Je- su
4. Me-mor fu- i * judici- ó- rum tu- ó- rum a saé- cu- lo, Dó-mine, et con- so-
5. Dó- mi- ne,* prae- ve- nís- ti e- um in be- ne- di- - - - cti-ó-ni- bus dul-
6. Be- ne- dí- cta * et ve- ne- rá- bi- lis es, Vir- go Ma-



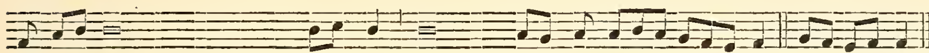
℣. 1. { Quam bo- nus Israel Deus ! re- ctis cor- de !
{ qui- a zelávi in pec- ca- tó- ri- bus,
2. Vir- go Dei Génitrix, | quem totus non ca- pit or- bis,
3. Non ju- dicávi me | scire á- li- quid in- ter vos,
4. Ju- stí- tiam tuam non abscóndi | in cor- de me- o :
5. Vi- tam pé- ti- it :
6. Vir- go Dei Génitrix, | quem totus non ca- pit ór- bis :

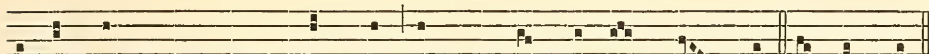
Gradualia IV[i] toni
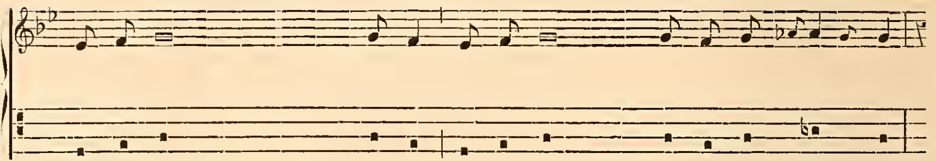




xi-*sti* me : et cum gló-*ri*- a as-sumpsí- sti me.
rí- a : stans jux- ta crucem Dómini Je- su, Fílii tu- i Red- em- ptó- ris.
Chri- sti : per quem mihi mundus cruci- fí-*xus* est, et e- go mun- do.
lá-*tus* sum : de- fé- ctio ténuit me, | pro peccató-*ri*-bus de relinquéntibus le- gem tu- am.
cé-*di*- nis : posu-í- sti in cápite ejus co- ró- nam de lápide pre- ti- ó- so.
rí- a : quae si- ne tactu pudóris in- vén*ta* es Mater Sal- va- tó- ris.



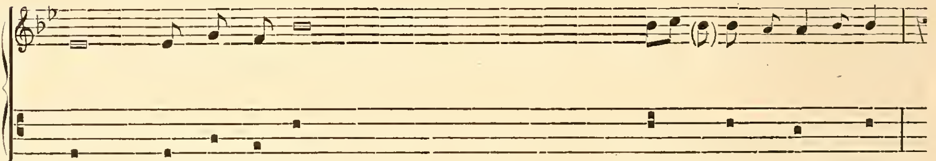


me-i autem pene moti sunt pe- des, pene effúsi sunt gres- sus me- i :
pa- cem pec- ca- tó- rum vi- dens.
hoc cru- cis fert suppli-*ci*um, auctor vi- tae fa- ctus ho- mo.
ni- si Je- sum Christum, et hunc cru- ci- fí- xum.
ve- ri- tátem tuam, | et salutá- re tu- um di- xi.
et tri- buísti ei longitúdinem dié- rum, in saé- cu- lum saé- cu- li.
in tu- a se clausit vísce- ra fa- ctus ho- mo.

Graduels du 5e ton (dominical)
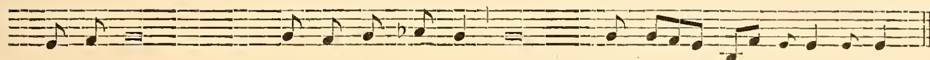


℟. 1. Ex Si- on * spécies de- có- ris e- jus :
2. Pro- pe est Dóminus * invo- cán- ti- bus e- um :
3. Ti- mé- bunt * gentes no- men tu- um, Dó-*mi*- ne,
4. Tri- bu- latiónes * cordis mei di- la- tá- *tae* sunt :
5. Im- pro- périum * exspec- tá- vit cor me- um,
6. Pro- pí- tius esto, * Dómine, pec- cá- tis no- stris :
7. Pro- té- ctor noster * á- spi- ce, De- us :
8. Con- vér- tere,* Dómine, a- li- quán-*tu*-lum,
9. Ve- ní- te, fí- li- i,* au dí- *te* me :
10. Es- to mihi * in Deum protectó-rem, † et in lo- cum re- fú- *gi*- i,
11. Dó- mi- ne * Dó- mi- nus no- ster,
12. In De- o * sperávit cor meum,
et adjútus sum ; † et re- fló- ru- it ca- ro me- a :
13. Ré- spi- ce, * Dómine, in te- sta-méntum tu- um,
14. Bo- num est * confi- dé- re in Dó- *mi*- no,
15. Bo- num est * con- fi- té- ri Dó- *mi*- no :



℣. 1. Con- gre- gá- te illi san- ctos e- jus,
2. Lau-dem Dó- mini loqué-*tur* os me- um :
3. Quóniam ae- di- fi- cávit Dó- *mi*-nus Si- on,
4. Vi- de hu- militátem meam, † et labó- rem me- um :
5. Et sus- tí- nui qui simul contristarétur, † et non fu- it :
6. Ad- ju- va nos, | Deus salu- tá- ris no- ster :
7. Dó- mi- ne, De- *us* vir- tú- tum,
8. Dó- mi- ne, refúgium fa- *ctus* es no- bis,
9. Ac- cé- di- te ad eum, | et illu- mi- ná- *mi*- ni :
10. De- us, in te spe- rá- vi :
11. Quóniam e- le- vá- ta est | magnificén-*ti*- a tu- a
12. Ad te, Dó- mine, cla- má- vi :
13. Ex- súr- ge, Dómine, | et júdica cau- sam me- am :
14. Bo- num est spe- - - - - - - - - - - - - - rá- *re* in Dó- *mi*-no,
15. Ad an- nun- tiándum mane | misericór-*di*- am tu- am,

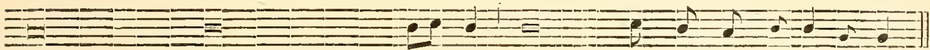
Gradualia V[i] toni (dominicalis)





De- us ma- ni- fé- ste vé- *ni-* et.
óm- ni- bus qui ín- vo- cant e- um in ve- ri- tá- te.
et o- mnes re- ges ter- rae gló- ri- am tu- am.
de ne- cessi- tá- ti- bus me- is é- ri- pe me, Dó- *mi-* ne.
- et mi- sé- *ri-* am.
ne-quán-do di- cant gen-tes : Ubi est De- us e- ó- rum ?
et ré- spice su- per ser- vos tu- os.
et de- precáre su- per ser- vos tu- os.
ti- mó -rem Dó- mi- ni do- cé- *bo* vos.
ut sal- vum me fá- *ci-* as.
quam ad- mirábile est no-men tu- um in u- ni- vér- sa ter- ra.

et ex vo- - - - - lun- tá- te me- a con- fi- té- bor il- li.
et á- nimas páu- - pe-rum tu- ó- rum ne oblivi-scá- ris in fi- nem.
quam con- fidé- re in hó- *mi*-ne.
et psál- lere nómini tu- o, Al- tís- *si*- me.





qui ordina- vérunt testaméntum e- jus su- per sa- cri- fí- *ci-* a. *℟.
et bene- dicat omnis ca- ro no- men san-ctum e- jus.
et vi- débitur in ma- je- stá- te su- a.
et di- mítte ómnia pec- cá- ta me- a.
et qui consola- rétur, | et non in- vé- ni.
et propter ho- nórem nóminis tuí, Dómine, lí- be- ra nos.
ex- áudi preces ser- vó- rum tu- ó- rum.
a generati- óne et pro- gé- *ni-* e.
et fácies vestrae non con- fun- dén- tur.
Dómine, non confúndar in ae- tér- num.
- su- per cae- los.
Deus meus, ne sí- leas ; ne dis- cé- das a me.
memor esto oppróbrii ser- vó- rum tu- ó- rum.
quam spe- rá- - - - - - - - - - - - - - - - - - re in prin- cí- *pi*-bus.
et veri- tátem tu- am per no- ctem.

(*A suivre.*)



PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront 0 fr. 30 en timbres-poste.

Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre 0 fr. 30 à leur demande.*

Réponses.

R. P. Arnold. — Vous pouvez vous servir du *Manuel de l'accompagnement* de l'abbé Chassang : il suffira pour ce que vous désirez. Voyez aussi le *Traité d'harmonie* de Fleuret. Chacun de ces ouvrages est d'un prix modeste (5 à 6 fr.).

J. Couëdic. — 1° En prononçant à l'italienne, *ecce*, *excelsis*, se prononceront *ek-che*, *ek-chelsis*. — 2° Vous êtes-vous adressé à la Compagnie Pathé ? Il y a une dizaine d'années, cette maison a fait enregistrer des chants grégoriens pour phonographe par divers PP. Bénédictins, Ch. Bordes et A. Gastoué. Nous ignorons ce qu'il est advenu de ces essais. — 3° A Paris, vous pouvez entendre le chant grégorien vatican dans un certain nombre d'églises. Celles qui l'exécutent le mieux sont Saint-François-Xavier (maître de chapelle M. Drees), Saint-Sulpice (maître de chapelle M. Bellenot), et la chapelle des Bénédictines, 20, rue Monsieur. (Aller de préférence à la grand'messe.)

A. Louis. — On nous signale une saynette en deux actes, *Les Rossignols du cimetière*, d'Alphonse Daudet, chez Fasquelle et Charpentier, rue de Grenelle, Paris, dont la partie en vers vient d'être mise en musique par M. l'abbé Louis Boyer, à l'unisson ou à deux voix égales. Cette composition est très musicale et d'un caractère très moderne. Pour paraître prochainement chez Sénart et Roudanez, 9, rue de Médicis, Paris.

Au sujet de la *Réponse* de M. A. Brun dans la *Tribune* de mai, page 115, n° 1 : On pourrait trouver un exemplaire en excellent état de *l'Art du facteur d'orgues* de Dom Bedos chez M. Renner, accordeur de pianos, à Marseille, 159, boulevard de la Madeleine.





CORRESPONDANCE

Nous avons reçu les deux communications suivantes, qui nous paraissent susceptibles d'intéresser vivement nos lecteurs :

ORGUE ET HARMONIUM

L'harmonium n'est qu'un accordéon perfectionné ; c'est entendu. Mais, puisqu'il doit remplacer l'orgue qu'en tant de lieux on ne peut se procurer, pourquoi ne pas chercher à le perfectionner dans ce but ? Il faudrait pour cela le rapprocher le plus posible de l'orgue et le rendre plus apte à jouer de la musique d'orgue.

On peut considérer la sonorité, puis la combinaison des jeux qui composent l'instrument. Jusqu'à ce jour, les facteurs sont restés dans des modèles fixés depuis longtemps, et qui, malgré le charme de certains jeux de détail ou de certaines qualités de son, ne rendent pas l'instrument propre à l'exécution de la musique d'orgue. En effet, dès qu'on veut un instrument assez fort, on met, avec des jeux de huit et de quatre pieds, un jeu de seize pieds, désigné communément par *bourdon-clarinette.* Ce seize pieds, dans les instruments à anches libres, n'a pas du tout l'effet du seize pieds dans l'orgue à tuyaux. Dans ce dernier, la sonorité des huit pieds domine et forme le ton fondamental de l'instrument ; dans l'harmonium, au contraire, ce seize pieds emporte tout et rabaisse nettement d'une octave le ton de l'instrument ; de telle sorte que, si vous voulez jouer avec le seize pieds (bourdon-clarinette) le même morceau que vous jouiez tout à l'heure avec un huit pieds (cor anglais-flûte), il vous faudra remonter les mains et jouer sur le clavier une octave plus haut, sous peine de descendre dans des sonorités ultra-graves et confuses. Mais alors, au point de vue de la sonorité générale, il se produira un effet criard : les huit pieds chanteront en quatre pieds et les quatre pieds en deux pieds.

J'avais pensé remédier à cet inconvénient en composant un instrument avec des seize pieds et un ou deux huit pieds, selon le nombre de jeux, pour éclaircir la sonorité. Les instruments ainsi composés ont une rondeur et une puissance satisfaisantes qui les rapprochent de l'orgue ; mais j'ai constaté (et d'autres avec moi) cet inconvénient : c'est que cette manière de jouer l'harmonium avec un ou plusieurs seize pieds produit d'excellents effets pour certains morceaux à accords plaqués ou dont les parties sont assez distantes ; mais quand on veut jouer la musique d'orgue polyphonique à tissu harmonique serré, ces jeux de seize pieds, même joués à l'octave, même éclaircis par une sonorité de quatre pieds, ne donnent rien de net. C'est un brouhaha, une sorte de bruissement harmonique qui réduit à néant la plus claire des exécutions. Par exemple, jouez de la sorte, c'est-à-dire avec des seize pieds, à l'octave (clarinette, voix céleste-bourdon et cor anglais), même en y ajoutant un huit pieds et en remontant les mains une octave plus haut [1] soit le finale en *ré* de la der-

1. Une troisième main jouant la pédale.

nière sonate d'orgue de Mendelssohn, soit les trois fugues en *mi* bémol de Bach, qui font suite à son grand Prélude en *mi* bémol majeur (et particulièrement la première et la troisième) ; lorsqu'on arrive dans les hauteurs, c'est une confusion perpétuelle. — Jouez au contraire des morceaux avec des jeux de huit et de quatre sur le même instrument, alors tout est clair et parle nettement.

CONCLUSION. — Le seize pieds introduit dans l'harmonium dérange l'économie de l'instrument au point de vue de la musique d'orgue, puisque, si vous le jouez à l'octave ordinaire, c'est la confusion au grave, et que, si vous remontez les mains d'une octave, c'est la confusion à l'aigu, augmentée des sonorités criardes si l'on a plusieurs jeux de huit et de quatre ; sans compter que les deux mains étant ainsi remontées, la main gauche ne pourra pas donner les sonorités graves de l'instrument, qui, à l'instar de la pédale dans l'orgue, produiraient bon effet et seraient utiles à plus d'un point de vue.

Il résulte de ces observations que la composition idéale d'un harmonium, en vue de l'orgue et du service d'église (je ne parle donc pas des instruments de salon) serait un ensemble de jeux de huit et de quatre.

Mais on m'objectera : Et les sonorités graves du seize pieds dont on peut avoir besoin, soit pour jouer une partie de pédale obligatoire dans la musique d'orgue, soit pour renforcer la sonorité de la basse, vous ne les aurez plus avec un pareil instrument ? — Assurément. Et, pour résoudre ce problème, je brise le moule étroit et routinier où se confinent les facteurs... Tout le monde connaît les orgues dits américains (Estey, Mannborg, etc.). Ces instruments descendent plus bas que nos harmoniums français ; au lieu de s'arrêter à l'*ut* grave, ils ont un ravalement jusqu'au *fa*. Allons plus loin, descendons jusqu'à l'*ut*, et nous aurons donc ainsi toute l'octave grave des seize pieds ; car les huit pieds descendront en seize pieds par cette octave supplémentaire et les quatre pieds descendront en huit pieds. Nous aurons donc ainsi un instrument d'une tonalité de huit pieds toujours claire, plus ou moins puissante suivant le nombre de jeux, et la possibilité en même temps d'avoir les sonorités graves du seize pieds. L'étendue de ce clavier ne sera guère plus grande que celle de nos instruments modernes, surtout si le transpositeur (à supposer qu'on en ait un) ne comprend que deux tons, au lieu de trois et quatre, comme il a lieu d'ordinaire.

Sur un tel instrument, on pourra donc jouer toute musique d'orgue ; et, de plus, faire jouer par une troisième main une partie de pédale. Il sera donc très propre à la musique d'ensemble. Inutile de dire que cet instrument peut être fait à deux claviers.

Je soumets donc ces combinaisons aux réflexions de MM. les organistes, en sollicitant leur avis. Et si un certain nombre d'entre eux désiraient un pareil instrument, je leur saurais gré de m'en donner avis. J'obtiendrai d'un de nos meilleurs facteurs d'établir ce modèle à des conditions très modérées, s'il est assuré de la vente d'un certain nombre d'instruments. Par exemple, je crois qu'on aurait un instrument de deux huit pieds et un quatre pieds pour 700 fr. environ, et un instrument de quatre jeux (trois huit pieds et demi) pour 800 fr. environ, — indépendamment, bien entendu, des perfectionnements de détail qu'on peut apporter (double genouillère, etc., etc.). Divers essais m'ont fait espérer qu'il y avait là un progrès et qu'un tel instrument serait très utilisable tant pour l'étude que pour le service de l'église.

Saint-Laurent-sur-Sèvre (Vendée). A. LHOUMEAU.

De certains intervalles dans le Chant grégorien
ET DES « APPUIS » DANS L'ACCOMPAGNEMENT

Monsieur le Rédacteur,

Je viens de recevoir le numéro d'avril de la *Tribune de Saint-Gervais*. J'y ai lu votre protestation contre une critique insérée dans la *Rassegna gregoriana* à propos du *Traité d'accompagnement* de l'abbé Brun. Cela m'a fait relire cette critique. Peut-être trouverez-vous à propos de communiquer à vos lecteurs les quelques remarques qui me vinrent à l'esprit en cette occasion. Elles ne me paraissent pas être dénuées d'intérêt, quoiqu'elles ne révélent rien d'inconnu aux initiés.

Le critique de la *Rassegna* écrit : « Il (l'abbé Brun) admet, comme matériel harmonique, les accords de 7e à l'exception de celui de 7e de dominante. Il est en effet une école d'harmonistes grégoriens, qui, tout en pensant être logiques avec le caractère propre des mélodies liturgiques, croient bon d'utiliser aussi les accords de 7e et basent leur opinion sur le fait qu'on rencontre de tels intervalles mélodiques dans nos mélodies liturgiques. Il faudrait dire, ce nous semble, pour être vraiment logique, *qu'on ne rencontre dans nos chants grégoriens* jamais *d'intervalles directs de sixième et de septième,* mais à l'état d'intervalles décomposés *seulement* et *ceux-ci encore assez vaguement déterminés.* »

Le critique fait erreur. Je puis me dispenser d'aller moi-même en quête des intervalles que le critique croit ne pas avoir été usités en style grégorien. Un article du Dr Mathias publié dans le *Gregoriusblatt*, 1905, n°7, a récusé d'avance les assertions que je viens de souligner dans le passage cité de la *Rassegna*. Le Dr Mathias parle et donne aussi des exemples de la quinte diminuée ; le critique n'en nie pas l'existence dans le chant grégorien ; cependant je pense bien faire en reproduisant aussi ces exemples, ils peuvent intéresser les lecteurs de *la Tribune.*

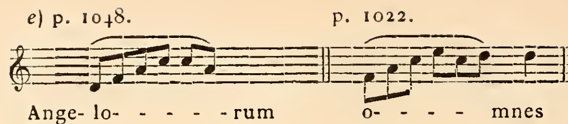
Voici donc ce qu'écrit le Dr Mathias : « Le chant grégorien n'aime pas à employer la sixte mineure et l'octave ascendantes *dans le cours* d'une ligne mélodique; mais, par contre, il fait entrer dans la composition de la mélodie : *a*) *la sixte majeure*, et même *b*) la *septième mineure*... ; *d*) la *quinte diminuée* obtenue au moyen d'un mouvement rapide de tierces. Les exemples suivants sont pris de l'édition solesmienne du *Paroissien Romain*, Rome et Tournai, 1903. L'exemple *b*) est tiré du Cod. Ia de l'abbaye de Neuweiler (Alsace). Le passage cité se trouve dans l'anitenne antétridentine : *O gloriose* en l'honneur de l'apôtre saint Thomas :

a) p. 1033 — p. 471. — *b*) fol. 10 r. — *d*) p. 598
O — coeli-tus Lu-cis — tu nos suppli-ces — o- - - - - - - pera

p. 1023 — p. 677
et — (justitiam)

De même 3 tierces s'entassent très souvent en un essor léger les unes sur les autres et tracent directement un accord de septième mineure ou majeure. Dans l'alleluia : *Post dies octo* (Dim. Quasimodo, p. 424), l'accord de septième majeure ainsi exécuté constitue même le motif principal du *jubilus*, la 3e fois sans changement et 7 fois avec intercalation d'un *ré* entre *do* et *mi* ». Voici un exemple :

e) p. 1048. p. 1022.



Il n'est donc pas conforme à la réalité grégorienne de dire « qu'on n'y trouve *jamais* » d'intervalles *directs* de sixième et de septième, mais à l'état d'intervalles *décomposés seulement* et ceux-ci encore assez *vaguement déterminés*. Les exemples *a*) et *b*) contiennent des intervalles de sixte et de septième directs, et l'intervalle de septième en forme d'accord décomposé, dans l'exemple *e*), ne laisse absolument à désirer comme clarté et dessin bien déterminé, pas plus que l'exemple *d*), par rapport à la quinte diminuée.

Quant à l'appui harmonique donné, dans le Traité de M. l'abbé Brun, tantôt à la note qui correspond à la syllabe portant l'accent du mot, tantôt à celle qui a l'accent dynamique dans la mélodie (qu'on se plaise à l'appeler *ictique*, *métrique* ou tout autrement, peu importe), ce procédé paraît au critique de la *Rassegna* manquer de conséquence et de vue bien fixée. C'est pourtant assez simple. Je n'ai pas, il est vrai, examiné à nouveau les exemples cités par le critique ; mais il m'est permis de supposer des cas où les deux accents, celui de la mélodie et celui du mot, ne sont pas d'accord ; il se peut bien, en effet, que les compositeurs au moyen âge aient agi comme plus d'un de nos collègues contemporains qui traitent cavalièrement leurs textes. Que fera l'harmonisateur dans ce cas ? S'il ne peut mettre d'accord les deux éléments, il se décidera en faveur de l'accent musical ; car dans le chant c'est bien la musique qui prime : si l'on n'avait en vue que l'intelligibilité du texte, on y parviendrait bien plus sûrement en le déclamant simplement ; si on le chante, c'est bien parce qu'on veut avant tout faire de la musique. Sans doute, puisque les deux arts, la musique et la déclamation, s'unissent pour constituer un art nouveau, le chant, il faudrait que les deux éléments ne partissent pas en guerre l'un contre l'autre et ne se fissent pas violence, mais qu'au contraire ils se donnassent la main en amis et s'aidassent mutuellement. C'est bien ce que nous demandons d'un bon compositeur, qui doit avoir à cœur également les intérêts de la musique et ceux du texte, et par conséquent faire correspondre les deux accents. Une même force aura alors une double fonction, elle sera en même temps l'accent dynamique de la mélodie et du mot. Je crois, en cela, être d'accord en principe avec tout musicien un peu conservateur des usages de l'art. Le critique, lui, je le sais bien, est d'un avis tout opposé. Son accompagnement du *Kyriale* Vatican frappé au coin des fameux fragments binaires et ternaires, en fait foi à chaque page. Il se plaît à semer, de propos délibéré, la dissension entre les deux accents, même lorsqu'il pourrait interpréter la mélodie de façon à faire coïncider les accents de la musique avec ceux du texte.

Canisius College, *Buffalo N.-Y.*

L. Bonvin, S. J.





Nouvelles Publications du Bureau d'Édition

VIENT DE PARAITRE :

La logique du rythme musical, spécialement dédié aux grands séminaires, par M. l'abbé C. Marcetteau. Une brochure gr. in-8° de 52 pages, 2 fr. C'est la mise en volume de la remarquable étude, parue ici même, de notre distingué collaborateur ; nous ne saurions trop chaleureusement la recommander.

Salut à 2 voix égales (n° 5 du *Nouveau Répertoire*), de M. l'abbé F. Brun, 2 fr. ; parties de chœur, 0 fr. 25 c. — **Cantiques et cantilènes**, 3e cahier (collection du *Chant populaire*), du même auteur. Ces deux fascicules comptent parmi les meilleurs de cet excellent auteur : à signaler la très intéressante prière *Entre vos mains*, calque français de l'*In manus tuas* liturgique. 2 fr. ; chant seul, 0 fr. 50 c.

Choix de plains-chants *et chorals populaires français des XVIIe et XVIIIe siècles*, transcrits d'après les textes originaux, harmonisés à quatre voix dans le style ancien, par A. Gastoué (*Chant populaire*). — *Cantiques traditionnels et nouveaux*, 2e fasciscule, pour la communion et diverses circonstances, du même auteur (même collection). Chacun : 2 fr. ; édition chant seul, 0 fr. 50. Ce fascicule offre le même intérêt et le même charme que celui paru déjà sous le même titre. Le *Choix de plains-chants* rendra les plus signalés services : trop souvent on nous donne des « tripatouillages » (même à la grégorienne) de l'*O salutaris* de Du Gué, du *Salve* des Oratoriens, de tel *Panis* ou *Tantum*. On les trouvera ici non seulement dans leur forme originale (M. Gastoué les avait déjà en partie publiés), mais avec une harmonisation vocale dans le style de leur époque. Ces pièces seront très utiles pour aider les petites maîtrises et les entraîner vers la polyphonie ancienne, au moyen de ces petits motets, faciles d'exécution.

Henry Noel.

BIBLIOGRAPHIE

Abbé F. Brun : **Accompagnement de la Messe et des deuxièmes Vêpres en l'honneur de Jeanne d'Arc** (Édition Vaticane). Chez Janin, éditeur, 10, rue Président-Carnot, Lyon.

M. l'abbé F. Brun est déjà l'auteur d'un Traité de l'accompagnement du chant grégorien dont nous avons eu l'occasion de parler de la façon la plus élogieuse dans la *Tribune*. Ce Traité était évidemment pédagogique, mais en plus, et surtout, musical. Le nouvel ouvrage de l'abbé F. Brun manifeste ces deux qualités. Nous irons même jusqu'à dire que la musicalité domine au point que quelques esprits, férus d'école, trouveront peut-être à redire à certaines septièmes attaquées, certaines dissonances non résolues et parfois ascendantes qui ne nous choquent nullement, bien au contraire. Si donc nous les signalons ici, ce n'est pas dans une intention de critique, mais, bien différemment, pour aller au-devant des observations que certains lecteurs pourraient formuler d'après un goût trop enclin à *la lettre d'abord*.

L'édition en est très soignée, en notation moderne, très claire et très facile à suivre. Nous croyons que cette messe harmonisée à sa place marquée sur tous les pupitres de maîtrise, où elle satisfera les exécutants comme les auditeurs.

F. de La Tombelle.

Psalmi et cantica ex officio pro defunctis cum cantu gregoriano editionis vaticanae, par Amédée Gastoué, Paris. Société d'édition de chant grégorien (Lecoffre, Lethielleux, Biais), in-8° de 50 p. Prix : 0 fr. 75.

Quelle que soit la précision des règles de psalmodie données par M. Gastoué dans sa méthode pratique, l'application de ces règles ne laisse pas que d'être délicate. Il est des textes compliqués dont le chant ne saurait être livré à l'improvisation. Si le détail n'a été prévu et précisé d'avance, un chœur est dans l'impossibilité de l'exécuter avec ensemble.

M. Gastoué a fait le travail préalable pour toute la psalmodie de l'office des morts, le premier publié de l'édition vaticane parce qu'il est le plus usuel. Chaque psaume, chaque cantique de la cérémonie des funérailles et des vêpres, matines et laudes de l'office des défunts, s'y trouvent au complet, avec la notation.

Ouvrez le livre, la mélodie et le texte sont devant vous, allant d'une extrémité à l'autre des deux pages que vous avez sous les yeux. En haut, du côté gauche, sont notées l'intonation et la médiation ; à droite se trouvent la suite de la teneur et la terminaison. Les versets se succèdent, tenant chacun une ligne. Grâce au rejet que subit la teneur si elle est trop longue ou aux espaces blancs si elle est trop courte, chaque syllabe de la médiation et de la terminaison se trouve sous la note qui lui convient et chaque survenante sous une note accessoire placé entre parenthèses ; la note accentuée mélodiquement porte un accent très apparent, chaque *flexa* est notée à part quand il y a lieu. Le psaume fini, le premier verset du suivant est noté, en quelque partie de la page que l'on se trouve. On imaginerait difficilement disposition plus claire et, pour un chœur, moyen plus efficace d'arriver du premier coup à un ensemble parfait.

Souhaitons bon succès à cet essai, qui garantira la bonne exécution de la partie la plus importante des saints offices, la psalmodie.

A. Vigourel.

LES REVUES (articles à signaler) :

Revue musicale, nos 8 et 9. — J. Combarieu : suite des Cours du Collège de France.

S. I. M., no 5. — Romain Rolland : *Les plagiats de Haendel.* — P. M. Masson : *Deux chansons bachiques de Rameau.* — W. Landowska : *Le clavecin chez Bach.*

Lemouzi, n° 160. — Chants populaires du Limousin.

La Critique indépendante, nos 3 et 4. — E. David-Bernard : *Musica sacra.* — [Suite d'une intéressante étude pour l'organisation de la musique sacrée ; propose de former des « groupements de bons chanteurs bien assouplis à l'exécution intelligente et convaincue du plain-chant grégorien ». C'est ce que notre Schola a tenté depuis longtemps, ce à quoi vise aussi le cours pratique de M. Gastoué à l'Institut catholique et celui de Mme Jumel à l'Institut Rudy : à ces efforts dans le sens pratique, malgré les fréquents appels, les membres du clergé et les musiciens d'église parisiens n'ont presque jamais répondu.....]

Guide musical. — N° 19. — Michel Brenet : *Le vrai* Messie *de Haendel* [à propos des belles exécutions organisées par F. Raugel].

Rassegna gregoriana, nos 3 et 4. — R. Baralli : *D'un cas étrange de liquescence qui se trouve dans l'Edition Vaticane* [la liquescence devant *m* seule].

N. B. *Le dernier numéro de la* Tribune *ayant contenu un encartage double, nos lecteurs n'en trouveront pas dans le présent numéro.*

Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

NOUVEAU RÉPERTOIRE D'ŒUVRES MODERNES

1e SÉRIE: MOTETS ET MESSES A VOIX ÉGALES.

A Monsieur l'Abbé HERBERT, Vicaire a St Pierre de Chaillot, Paris

N° 4

Partition net, 1f25

SUB TUUM PRÆSIDIUM

Voix seules net, 0f15

à 3 voix égales et orgue

L'Abbé **JULIO VALDÉS** Op. 9.

Andante moderato

TENOR I: Sub tuum prae_si_di_um con_fú_gi_mus San_cta De_i Gé_ni_trix, no_stras deprecati_ó_nes ne de_spi_ci_as ne de_spi_ci_as in

TENOR II: Sub tu_um prae_si_di_um con_fú_gi_mus San_cta De_i Gé_ni_trix, no_stras deprecati_ó_nes ne de_spi_ci_as ne de_spi_ci_as in ne_

BASSUS: Sub tu_um prae_si_di_um con_fú_gi_mus San_cta De_i Gé_ni_trix, no_stras deprecati_ó_nes ne de_spi_ci_as ne de_spi_ci_as in ne_

animando
ne_ces_ - _si _tá _ ti _ bus sed a pe_rí_cu_lis
_oes _ _si _tá_ - - - _ti _ bus sed_ a pe_rí_cu_
ces _si _ tá - - - _ti _ bus_sed_a pe_ rí _ cu_lis_
mf allarg.
cun_ - _ctis sed a pe_ rí_cu_lis cun_ - - _ctis
lis cun _ctis sed_ a pe_rí_cu_lis cun_ - - _ctis
cun_ - _ctis_sed a pe_ rí _ cu_lis cun_ - - _ctis
Tempo p
li_ _be_ra nos sem_ - _per Vir_go
li _ be_ra nos li_be_ra nos sem_ - - _per Vir_go
li _ be_ra nos sem _ per Vir_go
mf
glo _ ri_ ó _ sa et_be_ne_di_ - _cta
glo_ ri_ó_ - _sa et be _ ne_di_ - _cta
glo_ ri_ó _ _sa et be_ne_di_ - _cta
p rit 3

Seizième Année | N° 7 | Juillet 1910

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (V^e)

14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves 6 fr.
Union Postale. 7 fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

AVIS

Le prochain numéro de la Tribune formera un double fascicule, et, en raison de la période des vacances, paraîtra fin septembre.

De l'emploi du Chromatisme dans l'Accompagnement du Chant grégorien

Notre rédacteur M. A. Gastoué vient de publier un *Traité d'harmonisation du chant grégorien*, sur un plan nouveau, récemment paru chez MM. Janin frères, éditeurs, rue Président-Carnot, Lyon. Auteur et éditeurs nous ont autorisé à détacher de l'ouvrage le chapitre suivant (Appendice I), qui intéressera vivement nos lecteurs.

Dans l'*Introduction* du présent ouvrage, nous parlons de certaines cadences qu'on peut employer dans des cas bien déterminés, sans tomber pour cela dans les abus du genre chromatique, et, surtout, sans ériger en système l'emploi si détestable des « sensibles », par où diverses personnes croient ajouter de l'intérêt au chant litur-

gique, alors, au contraire, que de telles notes n'en sont qu'une effroyable corruption.

Dans quels cas et de quelle façon pouvons-nous donc admettre, à titre d'ailleurs passager, l'emploi, dans l'accompagnement du plain-chant, de notes chromatiques ?

§ 1. — *Notes chromatiques autorisées par la tonalité.*

L'alternance du *bémol* et du *bécarre*, dans les mélodies liturgiques, est déjà une manière de chromatisme, de « coloration » (c'est le sens original du mot), des éléments constitutifs de ses gammes. Donc, l'emploi éventuel du bécarre, dans l'accompagnement d'un mode qui admet habituellement le bémol (ou *vice versa*), peut déjà être considéré comme un indice, très sérieux, d'intention chromatique. Nous allons le prouver. Le premier ton et le troisième sont écrits finales *ré* et *mi* ; cette façon de noter donne dans le premier ton, au-dessus de la finale, un intervalle d'un ton, et, dans le troisième, d'un demi-ton. Or, il y a des chants de ces modes (l'introït *Exaudi* pour le premier ton, la communion *Beatus* pour le troisième) qui sont notés finale *la*, avec tantôt le *si* naturel, tantôt le *si* bémol. Si nous écrivons ces pièces dans leur tonalité ordinaire, cela donne, pour le premier ton, un *mi* tantôt naturel, tantôt bémol, et, pour le troisième, un *fa* tantôt naturel, tantôt dièse.

Les chants du deuxième ton appartiennent essentiellement à la gamme de *la*. Lorsqu'ils sont notés en *ré*, il faut, par conséquent, supposer le *si* bémol constant, afin d'avoir une semblable échelle :

la	*si*	*do*	*ré*	*mi*	**fa**
ré	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	**si** ♭

Mais ces chants, notés en *ré*, offrent parfois le *si* bécarre (et c'est même la raison d'être ordinaire de cette transposition en *ré*). Qui ne voit que ce *si* bécarre, dans la gamme de *ré*, n'est autre que le *fa* dièse, dans le ton original de *la* ?

la	*si*	*do*	*ré*	*mi*	**fa** ♯
ré	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	**si**.
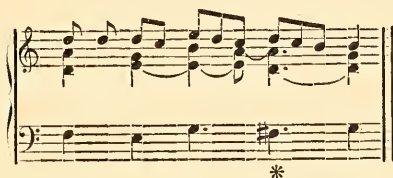
La même démonstration peut être faite pour le quatrième ton, soit pour le quatrième en *A*, soit pour le quatrième en *E* ou *B*. De même pour le sixième.

En ne tenant pas compte de la transposition pratique des chants, mais en les prenant simplement dans l'échelle où ils sont notés, nous dirons donc que c'est déjà une sorte de chromatisme que d'employer le bémol dans un mode qui demande habituellement le bécarre — c'est le cas des *authentes*, 1er, 3e, 5e — et, *vice versa*, d'employer le bécarre dans un mode qui demande habituellement le bémol, comme les *plagaux*, 2e en *ré*, 4e en *mi* (deuxième espèce), 6e en *fa*. Cette déro-

gation au pur diatonisme, nous l'avons vu, se rencontre dans la mélodie elle-même.

§ 2. — *Corollaire de ce qui précède.*

Mais, dans les modes plagaux, lorsqu'ils sont notés, le 2e en *la*, le 4e en *si*, le 6e en *do*, c'est en même temps l'emploi du *fa* dièse qui ressort de cette double manière de noter. Nous pourrons donc, dans une finale de 4e ton, écrit ou transposé en *si*, admettre la note chromatique * suivante :



C'est, en somme, l'emprunt, dans le mode plagal, d'une cadence de l'authente. Judicieusement amenée, elle peut, et doit produire, surtout si son emploi est rare, un excellent effet.

Dans le même quatrième, l'emploi de la psalmodie tantôt en *A* (c'est-à-dire pour la finale *la* et la teneur *ré*), tantôt en *mi*, avec la teneur *la*, autorise pareillement, lorsque le cas se présente, l'emploi de la même note :

Teneur

Psalmodie pour le 4e en *A* :

Accords : *ré*, ou *sol* (majeur)

Teneur

Psalmodie pour le 4e en *E* :

Accords : *la*, ou *ré* (mineur)

La parenté de la psalmodie indique donc que, le cas échéant, le second des accords indiqués ici peut être mineur ou majeur : de part et d'autre, c'est identiquement la même formule de psalmodie, dont on n'a donné ici que la teneur.

Nous n'avons pas parlé, dans le premier paragraphe, du mode de *sol* (*tetrardus*, 7e et 8e ton). Or, de ce qui précède il résulte une conséquence remarquable. Les chants du 4e ton, nous l'avons dit, sont à beaucoup d'égards, des chants du même mode que le 7e, mais terminés sur la tierce, sur la troisième note de l'accord fondamental (7e ton, finale *sol*, 4e, finale *si* ; accord de chacun : *sol si ré*). Or, si la tonalité du 4e ton en *si* — cela est plus haut amplement démontré — autorise à l'occasion l'emploi éventuel d'un *fa* dièse, nous pourrons aussi quelquefois, pour éviter, par exemple, la monotonie de certaines

cadences harmoniques trop répétées, employer aussi la même note dans l'accompagnement, pour les chants du *tetrardus*.

Toutefois, cette dérogation au diatonisme ne pourra s'employer : 1° qu'avec une phrase mélodique qui ne fasse pas entendre le *fa* naturel ; 2° qui soit basée sur les notes *sol si ré*. (Voir par exemple la fin du répons-graduel *Liberásti nos*, à comparer avec la fin du *Vidérunt*, et la fin du verset du répons-graduel *Clamavérunt*, à comparer avec les cadences des versets de graduel du 5e ton.)

La même licence peut parfois, et dans des cas analogues, être étendue aux mélodies du 3e ton, lorsqu'elles font une sorte de modulation dans le ton de *sol*, ainsi que le montre l'exemple de transposition si curieux de la communion *Beatus vir*.

Enfin, les transpositions analogues des 1er et 2e tons montrent que, si la chose se présente, pour faciliter une cadence, une modulation, l'emploi éventuel du *mi* bémol (rarement dans le 1er ton, plus fréquemment dans le 2e en *ré*) peut pareillement être admis.

Tels sont, rassemblés en principes, tous les cas de modulations chromatiques, c'est-à-dire par l'emploi d'un bémol, d'un bécarre, ou d'un dièse de plus, que permette l'examen raisonné de la tonalité grégorienne.
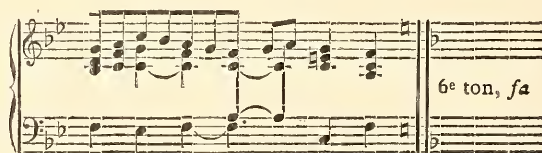
§ 3. — *Emploi d'autres cadences.*

En bloc, ces autres cadences, qui n'appartiennent *en rien* à l'essence du plain-chant, sont les cadences soit « parfaites », soit « à la dominante », de l'harmonie musicale traditionnelle. Il en est qu'il faut absolument rejeter ; d'autres peuvent, en certaines circonstances, être admises. En voici le détail, et les raisons de leur rejet ou de leur admission :
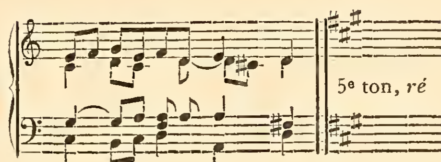
1° Cadences parfaites du mode majeur, c'est-à-dire avec sensible. — Appartenant à un mode absolument semblable au 6e ton, ces cadences sont donc très bonnes, employées dans ce mode, et même dans le 5e ton (mais moins bonnes, à cause du *si* naturel de l'échelle du 5e ton).

2° Ne sont tolérables en d'autres modes (1er et 2e, 7e et 8e) que pour amener soit une *modulation* à cause d'un chant qui va suivre dans un autre ton, soit une conclusion finale brillante. Nous admettrons donc parfaitement ces harmonisations, dans les cas indiqués ici :

Fin d'une pièce du 7e ou du 8e ton, suivie d'un chant du 6e :
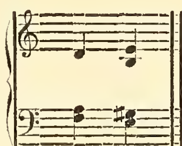


Fin d'une pièce du 1er ton, suivie d'une autre du 5e :



3° Cadence parfaite du mode mineur (avec sensible). — Absolument incompatible avec la tonalité liturgique, introduisant perpétuellement une note, la « sensible », complètement étrangère aux modes grégoriens à forme mineure.

4° Cadence à la dominante, du mode majeur. — Comme ci-dessus 1° et 2°.

5° Cadence à la dominante, du mode mineur. — C'est celle par laquelle certains organistes terminent encore les chants du 3e et du 4e ton, comme :
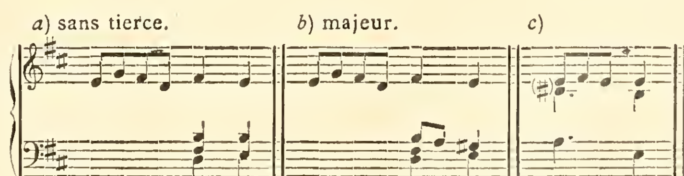


Absolument intolérable dans le 4e ton, qui, à part la première espèce, ne comporte pas, avec la finale *mi*, d'autre accord que ceux de *do* ou de *la*. Plus tolérable avec le 3e, mais seulement dans les cas prévus au 2°.
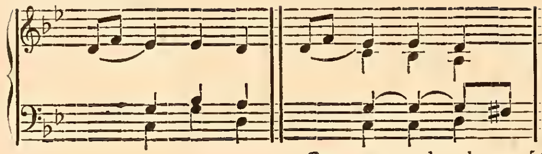
Dans le 3e ton, en effet, ce n'est plus que la substitution d'une harmonie majeure conclusive, à la modalité mineure de la pièce.

6° Enfin, cette dernière réserve nous amène à une forme, très employée dans les anciennes compositions polyphoniques, et qui, dans l'accompagnement du chant liturgique, produit un excellent effet. C'est, dans les modes à harmonie mineure, de terminer soit par un accord majeur, soit, si on ne veut pas trop brutalement conclure par ce changement brusque, un accord sans tierce. Voici des exemples pour les modes qui rentrent dans ce cas :
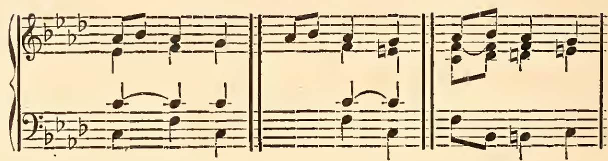
1er ton (ou 2e) : 1er ton



3ᵉ ton :



4ᵉ ton :



Amédée Gastoué.





Nouvelles Musicales

PARIS

Ecole Niedermeyer. — Nous apprenons avec plaisir la nomination de M. Périlhou à la direction de l'École Niedermeyer, à la place de M. Gustave Lefèvre, décédé en mars dernier. M. Périlhou, ancien élève de cette école, s'est fait connaître à la fois par des compositions originales et d'excellentes harmonisations de chansons anciennes. Nos félicitations au nouveau directeur et à l'École.

= Une œuvre nouvelle de musique religieuse vient d'être fondée à Paris : la *Manécanterie Jeanne d'Arc,* groupement *féminin*, due à l'initiative éclairée des Franciscaines missionnaires (parmi lesquelles nous comptons d'anciennes élèves de la *Schola*). Composée de fillettes et de chanteuses plus grandes, la manécanterie Jeanne d'Arc se propose de faire connaître dans les chapelles des communautés de religieuses et des patronages de jeunes filles le chant grégorien et la musique la plus conforme aux désirs de l'Église. Tous nos encouragements à notre jeune sœur.

= La société des *Chanteurs de Saint-Grégoire,* sous la direction de MM. Uhrwiller, Rousselon et Potel, s'est fait entendre, le 17 juin, au « vendredi musical » du *Lyceum*, club féminin parisien. La séance était consacrée à faire connaître le motet palestrinien : au programme : *Ego sum panis,* Palestrina ; *O rex gloriae,* Marenzio ; *Diffusa est,* Nanini ; *Jesu dulcis* et *Tantum ergo,* Vittoria ; *Regina caeli,* Aichinger.

= Notre collègue M. Georges Jacob a continué, à la *Schola,* ses Concerts Anthologiques et Populaires, consacrés surtout à la littérature de l'orgue. Cette année, M. Jacob a fait entendre toute une série de pièces empruntées surtout aux grands organistes français, italiens et anglais, des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Nous y relevons les noms de Gabrielli, Palestrina, Byrd, Scheidt, Lebègue, Raison, Boivin, Marchand, Dandrieu, Titelouze, Frescobaldi, de Grigny, etc. Chaque concert était couronné par un prélude et fugue du maître des maîtres, J.-S. Bach. A chaque concert, des interludes de chant, par Mmes Marthe Philip, M. et F. Pironnay, MM. Gibert et Bourgeois.

FRANCE

Blois. — Les fêtes de la Pentecôte, à la cathédrale, furent un intéressant exemple, et un beau succès, pour le chant grégorien et la musique religieuse, grâce à notre ami M. l'abbé Bruneau, maître de chapelle. Le grand séminaire exécutait le plain-chant, la maîtrise, renforcée de quelques-uns de MM. les séminaristes, chantait les pièces polyphoniques, savoir : A la messe, *missa IVi toni,* Vittoria ; au salut, *Tantum ergo,* choral de Bach ; *Regina caeli,* abbé Bruneau. Le lundi, messe *Puer natus est,* de M. l'abbé Bruneau, à 4 voix mixtes ; au salut, chorals de Bach, *Tu es Petrus,* de Perruchot ; *Tantum ergo,* de J. Brosset, organiste de la cathédrale ; *Alleluia* du *Messie,* de Haendel.

Caro (Morbihan). — Caro est une petite campagne du diocèse de Vannes, où le zèle de M. Jos. Couëdic a opéré des merveilles. Chant grégorien vatican, dès que Mgr Gouraud en eut exprimé le désir, prononciation latine, bonne allure, accentuation, ensemble, les ralentissements et adoucissements des finales bien amenés, produisent le meilleur effet. Cette petite église a maintenant *six chantres*, tous de bonne volonté, qui exécutent les parties propres de la messe et entraînent la masse des fidèles. La paroisse de Caro est un exemple pour les paroisses rebelles, qui attendent encore qu'on leur donne des *ordres* formels ; comme si le désir, si nettement exprimé par Mgr l'Évêque, n'était pas encore suffisant !

Coutances. — Le diocèse de Coutances, pendant longtemps l'un des plus à l'écart du bon plain-chant et de la bonne musique, entre résolument dans la voie. Déjà, depuis quelques années, les *Variae Preces* de Solesmes servaient, en diverses occasions, aux séminaires et à la cathédrale. Mais maintenant les livres dits diocésains (et qui représentent une des plus détestables routines) sont mis de côté et le Graduel romain est placé à son rang, au moins au grand séminaire, dont le chant est dirigé par M. l'abbé Nolais. Aussi un certain nombre de paroisses, de la campagne même, ont-elles suivi l'exemple. On nous cite un vénérable curé de *quatre-vingt-deux ans*, qui, lui aussi, veut se mettre au grégorien, et a franchi allègrement les quelques kilomètres qui le séparent de Biville, pour aller assister à la fête du bienheureux Thomas Hélye, afin d'en tirer une leçon pratique. Voilà des exemples à faire connaître.

Reims. — Les *Chanteuses de Nostre-Dame* et la *Schola* des hommes et jeunes gens se sont plusieurs fois fait entendre avec le plus grand succès, en donnant le meilleur exemple. Pendant le mois de Marie et pour les fêtes du Saint-Sacrement et du Sacré-Cœur, plusieurs réunions religieuses, avec des pièces françaises et latines choisies, ont eu lieu à la cathédrale et en diverses paroisses et chapelles, avec le concours des *Chanteuses*. Une réunion annuelle a eu lieu, sous la présidence de M. l'archiprêtre ; elle comprenait : un « exposé de la vie du groupement », par les dames du conseil de l'œuvre ; le chant du *Kyrie* n° 10 et d'un motet grégorien ; une conférence entre plusieurs associées, sur « le chant des femmes à l'église à travers les siècles » ; l'exécution du *Sancta Maria*, de V. d'Indy, et du *Vinea mea electa*, de l'abbé Boyer ; une série de projections où M. l'abbé Thinot, maître de chapelle de la cathédrale et directeur de l'œuvre, retraçait les phases de ses excursions alpestres de l'été dernier ; enfin, le chœur *Sous l'ombre fraîche des palmiers*, extrait de *Rebecca*, de César Franck.

Les hommes, de leur côté, ont tenu une réunion en l'honneur des membres honoraires et des amis de la « Schola de Reims », sous la présidence de M. l'abbé Neveux, vicaire général. Après quelques mots sur le groupement, sa fondation, sa vie, ses espérances, l'assemblée a chanté le *Christus vincit*. M. l'abbé Thinot fit ensuite une causerie sur le chant sacré et dirigea le *Salve Regina* de Valdès, et *Tres sunt horae*, extrait des *Sept Paroles*, de de La Tombelle. Puis une série de projections, et enfin la *Cantate à Jeanne d'Arc*, de de La Tombelle.

La Schola de Reims alternait avec la maîtrise, et s'était chargée d'entraîner la foule, pour le congrès eucharistique. Les chants de la procession comprenaient : le psaume *Laudate Dominum* par les soprani, avec l'antienne *Adoremus* trois fois répétée par la foule ; le psaume *Credidi*, après chaque verset la foule répétait le verset *Quid retribuam* ; *Verbum supernum*, à 4 voix mixtes (Hardouin), par la maîtrise ; *Tantum ergo*, à 4 voix égales (Van Berckel), par la Schola des hommes ; psaume *Quam dilecta*, les versets étant chantés alternativement par les soprani de la maîtrise, les hommes de la Schola, et, après chaque double verset, l'acclamation par la foule : *Jesum aeterni Patris Filium, venite adoremus, qui est salus et vita nostra* (dans le Cours de A. Gastoué, page 82) ; *Laudate caeli*, à 5 voix mixtes (Benevoli), par la maîtrise ; et enfin le psaume *Misericordias* avec antienne par la foule, comme ci-dessus. La cérémonie s'est clôturée avec le *Te Deum*, le *Tantum ergo*, le *Christus vincit*, chantés par la foule.

Nous sommes ravis de nous étendre ainsi sur ce qui se fait à Reims. Les programmes d'exécution et d'action sont d'un grand intérêt pour les œuvres similaires, et nous pouvons dire que, grâce au zèle et à l'esprit d'ordre de M. l'abbé Thinot, c'est à Reims que le chant religieux liturgique et populaire est le plus puissamment organisé en France.

Vesoul. — L'installation d'un nouveau curé, M. l'abbé Saunier, par Mgr Gauthey, archevêque de Besançon, a donné à la jeune *Schola vésulienne* et à l'organiste, M. Chapuis, l'occasion de prouver devant une nombreuse assistance leur bon goût, leur zèle et leurs talents. Au cours des cérémonies ont été exécutées les pièces suivantes : Messe : *Marche pontificale*, grand orgue, de Widor ; *Toccata et fugue* en *ré mineur*, J.-S. Bach ; *Tollite hostias*, à quatre voix, Saint-Saëns ; *Minuetto*, Gigout ; *Finale*, César Franck. — Salut : *Salve Regina*, à quatre voix, de Soriano ; *O salutaris*, quatre voix, Perruchot ; *O gloriosa*, quatre voix, Palestrina ; *Tantum ergo*, quatre voix, Perruchot ; *Marche religieuse*, grand orgue, Guilmant.

On doit à M. Chapuis l'introduction et, nous voulons l'espérer, l'adoption définitive, dans l'église paroissiale de Vesoul, d'un répertoire trop longtemps ignoré de ses prédécesseurs. La *Schola vésulienne* que, sous son impulsion, dirige un « amateur », M. F. Boucherit, compte une dizaine de chanteurs et quelques mois d'existence. Ses débuts vraiment remarquables donnent pour l'avenir le meilleur espoir.

Roubaix. — La *Schola* de l'Institution Notre-Dame-des-Victoires, dirigée par M. l'abbé Bayart, a cette année encore bien mérité du chant liturgique, qu'elle a fait de plus en plus connaître et goûter, soit à l'intérieur de l'Institution, soit dans diverses églises de la ville où son concours fut plusieurs fois demandé et apprécié. En particulier, lors de la cérémonie des premières communions, tous les assistants se sont déclarés ravis et convaincus. Le chant grégorien a triomphé dans le propre de la messe (Ascension, Ed. Vat.), le *Gloria II*, le *Credo IV*, les vêpres tout entières. De musique figurée on a entendu de jolies pièces du répertoire de la rue Saint-Jacques, et en outre un *Sacris solemniis* sur un choral de Bach (*O Gott, du frommer Gott*), ainsi qu'un *Kyrie* et un *Sanctus* écrits pour la circonstance, en contrepoint, sur l'intonation du *Gloria II* de l'Édition Vaticane. Ce fut une belle journée pour le chant liturgique, et ce fut pour beaucoup encore, hélas ! — une révélation : un chant d'église intelligent, agréable, vivant et noble ! Ajoutons qu'il faut donner une grande part d'éloges au chœur formé par *quatre centaines* d'élèves, qui tous les dimanches chantent leur partie de l'ordinaire de la messe et les vêpres, avec un ensemble et une perfection étonnants. Il y a des moments d'enthousiasme... !

Et après cela, le maître de chapelle s'est entendu poser cette question par un de ses confrères : « Mais, qu'est-ce qui prouve que le chant grégorien vaut mieux que *l'autre ?* » Il n'a pas répondu...

P.

BELGIQUE

Namur. — Mgr l'évêque de Namur, jugeant que, depuis le commencement de la publication de l'Édition Vaticane, il s'est écoulé suffisamment de temps pour que chacun se mette au courant, a ordonné qu'à partir de la fête de l'Assomption, le Graduel Vatican sera obligatoire dans toutes les églises et chapelles du diocèse.

Les prêtres seront obligés de se conformer aux *Toni communes* pour les oraisons, préfaces, etc.

Monseigneur engage les doyens à organiser des conférences pratiques à ce sujet pour les prêtres de leur canton.

Nous extrayons ces deux derniers paragraphes, qui concernent la musique d'orgue et les *concours pour chantres et organistes* :

« Nous appelons de nos vœux, comme corollaire du progrès accompli dans le domaine du chant et de la musique sacrée, le placement d'orgues dans un grand

nombre d'églises. Un travail de cette importance, chacun le comprend, doit se réaliser partout dans les conditions les plus favorables, tant au point de vue de la solidité de la facture que des qualités instrumentales requises pour l'exécution de la vraie musique d'église. Aussi ne saurions-nous trop vivement engager ceux que la chose concerne à ne recourir qu'aux facteurs éprouvés et habiles. De plus, *Nous voulons que, préalablement à tout contrat, Nous soit soumis un dossier comprenant la composition détaillée de l'orgue, le dessin du buffet, un plan* situant l'instrument dans le jubé, les devis et cahier des charges.

« Complétant Notre règlement sur les nominations aux places vacantes de chantres et d'organistes (circulaire nº 69, novembre 1905), Nous avons décidé qu'en ce qui concerne les organistes, Messieurs les curés pourront proposer à la nomination du Bureau des Marguilliers, *sans concours*, les élèves diplômés de l'École interdiocésaine de Musique religieuse de Malines. Le concours reste cependant prescrit s'il se présente plusieurs candidats porteurs de diplômes de ladite École. »

Le diocèse de Namur, comme d'ailleurs nos diocèses de Belgique, se montre plus avancé dans la voie d'organisation de la musique d'église que telle grande nation voisine.

Liege. — A l'orphelinat Saint-Jean Berchmans (Œuvre de Dom Bosco), la fête de Notre-Dame Auxiliatrice a été célébrée de la plus religieuse et de la plus artistique manière. Voici le détail des chants exécutés sous la direction de M. Ant. Auda :

A la messe de communion : *Cantilène à la sainte Vierge*, Ch. Bordes ; *Homo quidam*, chant grégorien ; *Avant la communion*, abbé Brun; *Tota pulchra es*, Dom Pothier.

A 10 heures, Grand'Messe : *Missa* « *Gaudeamus* », à quatre voix, F. Mawet ; le Propre, en chant grégorien (Édition Vaticane).

A 3 heures 1/2, Complies solennelles : harmonisations de C. Andreas, L. Viadana et H. Moreau ; *Venez, Créateur de nos âmes*, P. Sandret.

Salut solennel : *Domine Deus*, à trois voix, C. Franck ; *Alleluia. Rosa vernans*, chant grégorien ; *Tantum ergo*, chant grégorien ; *Laudate Dominum*, à quatre voix, V. Ruffi.

ITALIE

Le mouvement de rénovation de la musique d'église s'étend puissamment, grâce à la réorganisation et à l'influence de l'Association Sainte-Cécile, depuis le congrès si beau tenu à Pise l'automne dernier. Le *Bolletino Ceciliano*, organe de la société, vient de faire paraître son second numéro : il renferme le beau discours du cardinal Maffi, au congrès national, sur *les raisons de la musique sacrée*, une remarquable allocution du R. P. A. de Santi à la salle Pia de Rome, sur le sens déprécatif qui doit se dégager de la musique d'église, la *musica orante*, à l'occasion de la première réunion régionale du groupe du Latium, à la fin d'avril, enfin le rapport de M. l'abbé P. Vannutelli, secrétaire du groupe, sur cette assemblée. Le mouvement grégorien est très puissant ; la rénovation de la musique proprement dite est plus longue et se tourne surtout du côté allemand. Tandis que les œuvres modernes de Haller, Mitterer, Renner, etc., sont l'objet d'une grande diffusion, nous avons vu avec étonnement, dans les divers chœurs de la région latine, que les noms de Bordes, de Perruchot, de Boyer, étaient inconnus. Cependant, les compositions de la jeune école française, beaucoup plus mélodiques que les œuvres germaniques, ont par là tout ce qu'il faut pour plaire aux oreilles italiennes.

On vient de fonder à Rome des *examens de chant grégorien* organisés par l'Association. Le règlement prévoit deux degrés pour l'obtention des diplômes ; le programme a recueilli des suffrages unanimes, sauf en un point, puisque les auteurs de ce règlement ont cru devoir y introduire les théories néo-solesmiennes des signes prétendus rythmiques, ce qui est absolument contraire aux décisions votées au Congrès national de Pise. Pour l'accompagnement, nous ferons la même remarque que plus

haut: alors que parmi les étrangers les Belges et les Allemands sont nommés, on n'y souffle mot des Français. Cependant on a le projet de fonder à Rome une *école supérieure de musique sacrée*, sur le modèle des premières années de la Schola de Paris.

GR.

PALERME. — Un congrès régional de l'Association cécilienne italienne a été tenu à Palerme, 14, 15, 16 juin 1910. L'association *Santa Cecilia* est connue des lecteurs de *la Tribune*. Calquée sur le *Caecilienverein*, elle tâche de grouper en Italie toutes les bonnes volontés, tout en donnant une place plus importante au plain-chant et propageant l'Édition Vaticane et le rythme libre. Son siège est à Rome, et son président, le R. P. de Santi, en assure l'orthodoxie. — Deux congrès nationaux, Turin et Pise, ont prouvé la vitalité de la *Santa Cecilia*.

Jusqu'ici rien n'avait été tenté en Sicile, l'association comptait quelques membres, mais pas de groupements. Aujourd'hui la situation s'est modifiée. En février 1910, il y eut une réunion des évêques de Sicile, et entre autres questions envoyées de Rome, Nosseigneurs devaient répondre sur l'exécution du *Motu proprio* dans leurs diocèses. C'est alors qu'ils nommèrent un délégué régional chargé de provoquer un congrès de la *Santa Cecilia*, et désignèrent un délégué diocésain chargé de les représenter en ce congrès.

Ce fut le congrès de Palerme des 14, 15, 16 juin dernier, modeste, il est vrai, par le nombre de ses adhérents, mais revêtu quasi d'une mission officielle.

Qu'y fit-on, à ce congrès ? A l'extérieur, assemblées générales, discours d'apparat, présidence du cardinal Lualdi, deux ou trois exécutions grégoriennes plutôt mal réussies, une soixantaine d'auditeurs, prêtres pour la plupart, bien que les laïcs stipendiés aient la part principale dans les exécutions musicales. A l'intérieur, on apprit à se connaître, on put mesurer ses forces ; les principes étant les mêmes, on put se grouper. L'union se fit. Comme tout congrès qui se respecte, le nôtre eut ses motions, qui pourraient se résumer en un seul point : faire pénétrer le plain-chant et la musique religieuse dans les séminaires, en instituant des classes régulières, des exécutions publiques et des examens.

Partout. dans les séminaires, il y a eu un effort considérable ; je cite au hasard : Catania, Caltanisetta, Noto, Piazza, Nicosia, Aciréale, Caltagirone, ont adopté l'Édition Vaticane. Les jeunes sont pleins d'entrain ; malheureusement plus qu'en France, le plain-chant s'est perdu, sa tonalité a fui les oreilles siciliennes : les parties variables de la messe sont lues, les *Kyrie*, etc., confiés à des chantres qui ont la prétention de s'élever, au moins une fois dans leur vie, à la dignité de compositeurs de messes, dont le thème n'est guère différent de celui des chansons napolitaines.

Le service des cathédrales est plus mal assuré encore : souvent l'orchestre dépend du conseil municipal, et dans ce cas nul doute que la séparation de l'Église et de l'État ne produisît un effet salutaire. S'il fallait parler des orgues, ce serait pire : un délégué déclarait que le tremblement de terre avait été une vraie Providence en détruisant les orgues de Messine ; du moins, ajoutait-il, on pourra se procurer quelques harmoniums liturgiques.

A Caltagirone, les secousses sismiques n'ont pas accompli le miracle complet, mais seulement détraqué quelques vieilles machines. Il en reste, hélas ! un grand nombre.

Au séminaire on travaille ferme : peu à peu l'oreille s'habitue au rythme grégorien : tous les dimanches, messes et vêpres en plain-chant ; les jours de fête, les séminaristes chantent à la cathédrale les parties variables de la messe (l'orchestre se charge des *Kyrie* et *Gloria* : son répertoire s'est amélioré, on y entend de temps à autre Foschini et Botazzo).

Voici comme exemple le programme d'une première communion (19 juin) : *Venite populi* (Rheinberger, 2 voix égales) ; *O mon bon Jésus* (Sandret) ; *Devoti ti adoriamo* (air : *Adoro te*) ; *Jour précieux* (Edg. Tinel). — A la bénédiction : *Adoro te* (de La Tombelle, 3 voix égales) ; *Ave Maria* (Boyer, 3 voix égales) ; *Tantum ergo* (prélude 3 voix égales) ; *Aux cantiques de la terre* (Ch. Bordes).

L. D.

ESPAGNE

Le quatrième centenaire de Antonio de Cabezón (1510-1566), le « patriarche de l'orgue », suscite un élan remarquable parmi les musiciens d'église de la péninsule. Il doit y avoir une fête à Valence, avec un concert historique d'orgue au palais de l'Exposition, et une solennelle fonction religieuse à la cathédrale. Déjà, notre ami et élève M. V.-M. de Gibert, pour l'inauguration du nouvel orgue des PP. Capucins de Notre-Dame de Pompéi, à Barcelone, a réuni sur le programme le nom de Cabezón à ceux de Bach et de Franck. Voici le détail des œuvres exécutées par M. de Gibert sur ce bel orgue, construit par le facteur Xuclá, avec trois claviers manuels (61 notes), pédalier (30 notes), 31 jeux et 13 pédales de combinaisons :

Ant. de Cabezón : *Tiento* ; *Diferencias sobre el Canto del Caballero* ; *Tiento de Cuarto tono* [1].

J.-S. Bach : *Petit prélude et fugue* en *si* bémol majeur ; *Aria*, en *do* mineur ; *Fantasia*, en *sol* majeur ; *Trio* sur le choral *Wachet auf* ; *Toccata et fugue* en *ré* mineur. C. Franck : *Pastorale* ; *Choral* en *la*. Ce concert d'orgue a valu à M. de Gibert et aux maîtres qu'il interprétait le plus grand succès.

La revue *Musica Sacro-Hispana*, qui est en Espagne l'équivalent de *la Tribune*, publie, à l'occasion des fêtes de Cabezón, un superbe numéro que nous recommandons à nos lecteurs. Ce fascicule renferme des articles remarquables des meilleurs musicographes espagnols, des photographies des œuvres de Cabezón pour orgue, de *trios* pour clavier, harpe et *vihuela*, avec remise en partition et annotations de F. Pedrell et de V.-M. de Gibert.

1. On sait que les œuvres de Cabezón, le *premier* en date des maîtres qui aient spécialement écrit pour l'orgue, ont été éditées par le maître Felipe Pedrell chez Dotesio. On les trouvera au complet dans la grande collection de l'*Hispaniae Schola Musica Sacra*, ou, plus pratiquement, dans *El Organista litúrgico Español* ou l'*Antología de organistas clásicos Españoles*.

P. S. — Nous apprenons, au moment de mettre sous presse, la mort de M. Bourgault-Ducoudray, qui, professeur d'histoire de la musique au Conservatoire de Paris, accepta d'être vice-président de la *Schola* alors naissante. M. Bourgault-Ducoudray, dont plusieurs d'entre nous furent les élèves, avait déjà dû interrompre ses classes il y a près d'un an. Il a été remplacé par notre collègue et ami M. Maurice Emmanuel, professeur de solfège supérieur à la *Schola*.





« Explication de la lettre qui est imprimée dans le cinquième Livre de Madrigaux de Claudio Monteverde ».

(*Suite*)

Or, si dans les passages que lui (Artusi) trouve mauvais, le public s'avisait de remettre les paroles à leur place, il reconnaîtrait aussitôt l'erreur du jugement dudit Artusi, pour lequel toutes ces choses ne seraient que chimères et châteaux en l'air [1] !

Quoique ces passages n'aient pas été entièrement faits selon les règles de la première « prattica » [2], mais suivant celles du bon sens, il est certain que si on avait administré pareil traitement aux madrigaux de Cipriano [3] : *Dalle belle contrade* [4], *Se ben il duol* [5], *Et se pur mi mantieni amor* [6], *Poiché m'invita amore* [7], *Crudel acerba* [8], *Un altra volta* [9], et d'autres encore, dont l'harmonie est pour ainsi dire la servante attentive des paroles, ils ressembleraient alors à des corps sans âme, étant privés de ce qui est l'élément capital de la musique [10].

1. Traduction littérale : castelli in aria.
2. Le mot « prattica » (pour l'usage pratique) est opposé à « theorica » (musique théorique ou spéculative). Zarlino, *Ist. harm.*, IIIe partie, chap. I. Dans ce même chapitre, le contrepoint est appelé : « musica prattica ».
3. Cipriano di Rore, 1516-1565. Né à Malines, élève de Willaert, il fut nommé maître de chapelle à Saint-Marc de Venise en 1563, après la mort de son maître. C. di Rore est considéré par Claudio Monteverde comme un précurseur.
4. Vo livre de madrigaux à 5 voix et dans le Ier livre des *Vive Fiamme* (1565).
5. IVe livre de madrigaux à 5 voix.
6. Ier livre des *Vive Fiamme*.
7. Publié dans le Recueil de G. Bonagiunta : *Vive fiamme de vaghi e dilettevoli madrigali dell' eccell musico Cipriano Rore.*
8. IIe livre de madrigaux à 4 voix.
9. IIe livre de madrigaux à 4 voix.
10. La musique dramatique. « La voix, les instruments, tous les silences mêmes doivent tendre à un seul but qui est l'expression ; et l'union doit être si étroite entre les paroles et le chant, que le poème ne semble pas moins fait sur la musique que la musique sur le poème. » Lettre de Gluck à La Harpe. (*Journal de Paris*, 12 octobre 1777.)

« Le point central qui vivifie l'expression dramatique, c'est le vers déclamé par l'acteur, avec la mélodie qui lui est propre. » Richard Wagner (IV, 237).

« La base indispensable de toute expression artistique qui vise à la perfection est la parole. » Richard Wagner (IV, 262).

Voilà le résultat atteint par l'adversaire en jugeant ces passages sans leurs paroles, car tout le bon et le beau doivent résider (suivant lui) dans l'observation exacte des règles de la première « prattica », qui supposent l'harmonie comme seule maîtresse de l'expression des paroles.

Aussi mon frère lui prouvera que la musique (la sienne du moins) doit viser à la perfection de la mélodie [1], et laisser l'harmonie [2], qui jusqu'ici avait été seule maîtresse de la parole, se subordonner à celle-ci.

L'expression de la parole devenant toute-puissante sur l'harmonie [3], voilà le but de la seconde « prattica » [4] ou l'usage moderne.

S'appuyant sur ces principes qui sont la vérité même, il démontrera à son adversaire que la musique [5] du madrigal *Cruda Amarilli* [6], n'a point été faite au hasard. Elle est au contraire le produit de bien des recherches artistiques et de beaucoup d'étude, ce que l'adversaire n'a point l'air ni de savoir ni de comprendre ; c'est pourquoi mon frère lui prouvera, par sa prose, que tout ce que celui-ci avance sur la perfection de la mélodie n'est pas fondé sur la vérité de l'art [7].

En jugeant le madrigal de mon frère d'après les règles de la première « prattica » [8] (c'est-à-dire celles qui ne font point de cas de la perfection de la mélodie), l'Artusi agit comme ceux qui, à l'affût des erreurs dans les œuvres des autres, se mettent à en relever les fautes d'impression ! car : « Purpura iuxta purpuram deinde cauda » (*sic*) ! On ne doit pas seulement objecter que des paroles aux faits d'autrui ! Horace, II : « Nil agit exemplum litem quod lite resoluit. »

1. Mélodie, en tant que mélodie appliquée à la déclamation.

2. Harmonie est pris ici dans le sens de contrepoint, polyphonie, accords simultanés de mélodies (Padre Martini), et de composition musicale en général. Il y a aussi une allusion à l'état de la musique avant Monteverde, musique purement musicale, régie par le contrepoint, tout le contraire de la sienne, qui n'avait pour but que l'expression dramatique.

3. Voir p. 4 et 13, note 2.

4. Voir la définition du mot « prattica », p. 10, note 2.

Monteverde a dénommé l'ouvrage où il se proposait d'exposer ses théories : *Melodia overo seconda pratica musicale*, dont il ne reste que deux lettres (22 octobre 1633 et 2 février 1634). Venise. (*Arch. di stato de Parme*. Carteggio farnesiano, Istit. mus. de Florence.)

5. Le texte italien porte : « armonia del madrigale Cruda Amarilli. » « Armonia » est pris dans le sens de composition musicale ; voir p. 7, note 1.

6. « La musica rappresentativa del 5º libro de madrigali del sig. Claudio Monteverde, regolata dalle naturale espressione della voce humana nel movere gli affetti, influendo con soavissima maniera negli orecchi, e per quelli facendosi de gli animi piacevolissima tiranna, é ben degna d'esser cantata e udita, non già ne si pascoli ; e trà le mandre ; ma ne' ricetti de più nobili spiriti, et nelle regie corte, e può ancora servire a molti per *infallibile norma* et idea di comporre armonicamente conforme alle legge migliore, madrigali e canzoni. » Copini, *Il secondo libro della musica di Cl. Monteverde*. Milan, 1608.

7. Traduction littérale.

8. « La mia intenzione è di mostrare con il mezzo de la nostra pratica quanto ho potuto, trarre de la mente de que' filosofi a servitio de la bona arte, et non a principii de la prima pratica armonica solamente. » (*Melodia overo seconda pratica musicale*, 2 février 1634.)

Et comme Artusi ne se perd qu'en paroles inutiles sans donner aucun exemple des théories qu'il avance, qu'il laisse donc le public être seul juge des œuvres de mon frère ; de même un malade ne louera pas les connaissances de son médecin rien qu'en l'entendant discourir sur Hippocrate et Galien, mais bien lorsque la science dudit médecin lui aura fait recouvrer la santé !

Pareillement le monde ne consacrera pas le talent d'un musicien rien qu'à ses babillages [1], sur les honorés théoriciens de l'harmonie !

Timothée [2] a-t-il incité Alexandre à prendre les armes seulement par ses exhortations ? Non, mais grâce au pouvoir de ses chants [3]. Le but de mon frère sera donc d'amener son adversaire (et non pas les autres) à ce point de vue pratique.

Respectant lui-même toutes les opinions, il invite Artusi à en faire toujours autant, afin que celui-ci ne reste attentif qu'au chant [4] et non à la parole écrite ; à l'exemple du divin Cipriano Rore, du seigneur prince de Venosa [5], Emilio di Cavaliere [6], du comte Alfonso Fontanella [7], comte di Camerata [8], du chevalier Turchi [9], Pecci [10], et autres maîtres de cette école héroïque, sans se préoccuper des bavardages et des raisons illusoires.

Et aussitôt qu'elle sera recopiée, elle paraîtra avec le titre de seconde « prattica ».

Le but de l'adversaire étant de ne combattre la musique moderne que pour défendre l'ancienne, remarquons que ces deux sortes de musique sont en réalité très différentes l'une de l'autre, par la manière dont les conssonances et les dissonances s'y trouvent employées. Mon frère l'expliquera du reste plus tard ; or cette différence ne semble pas être reconnue par l'adversaire, et il serait nécessaire que l'on comprît d'une façon absolument évidente en quoi consistent exactement ces deux genres de musiques que mon frère honore et approuve toutes les deux.

1. « Maneggi di lingua. »
2. Poète et musicien grec né à Milet vers 446, et mort en 358.
3. Exemple classique de la puissance de la musique, cité par Zarlino et Galilée.
4. A la musique.
5. Don Carlo Gesualdo, prince de Venosa, né vers 1560, mort à Naples en 1614, publia six livres de madrigaux à 5 voix, de 1594 à 1613.
6. Né à Rome vers 1550, mort à Florence en 1602, intendant de la musique du duc Ferdinand de Médicis jusque en 1596, auteur de la *Rappresentatione di anima e Corpo, 1600.* Voir l'étude de Romain Rolland dans la *Tribune de Saint-Gervais,* v, 136.
7. Un des principaux musiciens de Florence vers 1610, cité dans l'avertissement aux lecteurs de *l'Euridice* de Peri, comme grand admirateur de cette œuvre. Il resta au service du duc Alfonse II d'Este à Modène et fut un compositeur estimé de madrigaux, dont Orazio Vecchi publia à nouveau le premier livre (Ferrare, 1695).
8. Jacopo Corsi, gentilhomme florentin, qui mourut en 1604. Il s'occupa de la composition de la *Dafne* avec Rinuccini et Peri ; cette œuvre fut même jouée dans la maison de Corsi au carnaval de 1597.
9. Giovanni del Turco, florentin, chevalier de l'ordre de San Stefano, élève de Marco da Gagliano. Il composa des madrigaux et fut intendant de la musique du grand-duc de Toscane de 1614 à 1615.
10. Tomaso Pecci de Sienne, membre de l'Académie des Filomeli, auteur de plusieurs livres de canzonette à trois voix, de madrigaux à cinq voix, et de musique religieuse. Il mourut en 1606.

Il a donné à l'ancienne musique[1] le nom de première « prattica », ayant été consacrée la première par l'usage pratique, et à la moderne celui de seconde « prattica », c'est-à-dire ayant servi la seconde[2] à l'usage pratique. Il faut donc entendre par « première prattica » le genre de musique cherchant avant tout la perfection de l'harmonie, et où cette dernière n'est pas commandée par l'expression des paroles, mais l'asservit au contraire.

Cette musique fut inaugurée par les premiers maîtres qui, en nos caractères d'imprimerie actuels, écrivirent des cantilènes[3] à plus d'une voix[4]. Grandement développée par Ockeghem[5], Josquin de Près[6], Pierre de la Rue[7], Jean Moutton[8], Créquillon[9], Clemens non Papa[10], Gombert[11], et autres musiciens de ce temps, elle fut perfectionnée en dernier lieu au point de vue de l'application pratique par Messer Adriano[12], et par l'Eccell. Zerlino[13] (*sic*), qui formula à cet égard les règles les plus judicieuses. Quant à la seconde « prattica », elle eut comme premier rénovateur, toujours dans nos caractères d'imprimerie actuels, le divin Cipriano Rore (comme le fera voir mon frère). Ce genre de musique fut non seulement cultivé et élargi par les maîtres ci-dessus, mais encore par Ingegneri[14], Marenzio[15], Giaches Wert[16], Luzzasco[17], Giacopo Peri[18], Giulio Caccini[19], et enfin par les esprits les plus élevés et les plus connaisseurs de l'art véritable.

1. École de musique.
2. C'est-à-dire : ayant servi après la première « prattica ».
3. Melodies. Zarlino (*Ist. harm.*, IIe partie, chap. xvi).
4. Polyphonie, musique polyphonique.
5. Né vers 1430, mort entre 1494 et 1496, maître de chapelle de Charles VII et de Louis XI. Sur ce maître et les suivants, voir les articles de F. de Ménil, *Tribune*, années III, IV et V.
6. 1450-1521.
7. Pierre Pierchon, *Petrus Platensis*, né avant 1477, mort après 1510.
8. Jean de Hollingue, dit Mouton, né vers 1475, mort en 1522, à Saint-Quentin ; il fut élève de Josquin de Près et maître de Willaërt. Voir Michel Brenet, *Tribune*, v. 323.
9. Thomas Crecquillon, flamand, né au début du xvie siècle, mort en 1557 à Béthune.
10. Jacques Clément, Flamand, né vers 1475, mort avant 1566, fut premier maître de chapelle de Charles-Quint à Vienne.
11. Nicolas Gombert, de Bruges, fut nommé en 1537 premier maître de chapelle de Charles-Quint à Madrid.
12. Adriano Willaërt, né à Bruges vers 1480, mort en 1562, maître de chapelle de Saint-Marc à Venise, en 1527. On lui attribue la création du chant à deux chœurs.
13. Giuseppe Zarlino, né à Chioggia en 1517, mort à Venise le 14 février 1590. Il fut élève de A. Willaërt, et succéda à Cipriano di Rore comme maître de chapelle de Saint-Marc en 1565. Théoricien célèbre, il écrivit : *Istitutioni harmoniche*, 4 parties (Venise, 1558) ; *Dimostrationi harmoniche*, 5 parties (Venise, 1574) ; *Sopplimenti musicali* (Venise, 1588).
14. Marc Antonio Ingegneri, né à Crémone vers 1545, mort en 1592 ; il fut maître de chapelle du duc de Mantoue et maître de Claudio Monteverde.
15. Luca Marenzio, né entre 1550 et 1560, mort en 1599, auteur de la musique du *Combattimento di Appoline col serpente*, joué en 1589 à Florence pour le mariage de D. Ferdinando Medici et Madame Christine de Lorraine, et d'un très grand nombre de livres de madrigaux.
16. Giaches de Wert, flamand, 1536-1596, maître de chapelle du duc de Mantoue.
17. Luzzasco Luzzaschi, de Ferrare, le plus grand organiste italien du temps, a laissé des canzone, ricercari, toccate, et des livres de madrigaux.
18. 1561-1633.
19. 1550-1618.

Cette musique est donc celle qui met tout son effort à la perfection de la mélodie [1] et où l'harmonie est commandée par l'expression des paroles.

C'est donc pour ces diverses raisons que mon frère la dénomme seconde « prattica » et non pas nouvelle « prattica » ; il écrit : « prattica » et non « theorica » [2], car tous les arguments qui y sont énoncés traitent de l'application des consonances et des dissonances pour la pratique seulement.

Il ne dit pas davantage : *Istitutioni melodiche* [3], ne considérant pas son œuvre comme assez importante pour mériter la peine d'une entreprise aussi considérable, préférant laisser au chevalier Ercole Bottrigari [4] et au révérend Zerlino le privilège de la composition des nobles écrits. Ce dernier a du reste appelé un de ses ouvrages *Istitutioni harmoniche* parce qu'il y exposait les lois et les règles de l'harmonie ; au lieu que mon frère, en disant seconde « prattica » (c'est-à-dire second usage pratique), montre bien qu'il ne songe par là qu'à l'application de principes ayant la seule mélodie [5] comme but et dont il se servira (de quelques-uns au moins) dans sa défense contre l'adversaire.

Ou bien des perfections de la musique moderne

Mon frère ajoute : perfections de la musique moderne, s'inspirant de Platon qui a dit : « Nonne e musica circa perfectionem melodiæ versavit [6] ».

(*La fin au prochain numéro.*) (*A suivre.*)

Traduction et commentaire de M.-L. Pereyra.

1. La mélodie expressive appliquée à la déclamation.
2. Théorique, c'est-à-dire musique théorique.
3. Institutions mélodiques.
4. Ercole Bottrigari, né en 1531 à Bologne, y mourut en 1612. Doué d'une culture très étendue, il écrivit : *Il Patrizio ovvero de' tetracordi armonici di Aristosseno* (1593) ; *Il desiderio ovvero dei concerti di varii stromenti musicali* (1594) ; *Il Melone, discorso armonico* (1632).

Dans la seconde partie des : *Imperfettioni*, intitulée *Considerationi musicali*, Artusi attaque non seulement à nouveau Claudio Monteverde, mais le chevalier Bottrigari à qui ces *Considerationi* sont dédiées ! Celui-ci se défendit dans : *Aletelogia di Leonardo Gallucio à benigni e sinceri lettori. Lettera apologetica* del C. H. B. (cavaliere Hercole Bottrigari). Autographe au « Liceo musicale » de Bologne.

5. « Die einzige Form der Musik ist die Melodie ; ohne Melodie ist die Musik gar nicht denkbar, und Musik und Melodie sind untrennbar. » R. Wagner, VII, 166. « Die kunst eine gute Melodie zu machen begreifft das wesentlichste in der ganzen Musik. » J. Mattheson, *Volkommene Kapellmeister* (1739).
6. *Gorgias*, in princi. (dans le texte italien).





Un monument à Charles Bordes

Les amis de Charles Bordes ont pensé qu'il était bien juste de perpétuer la mémoire de notre principal fondateur, d'une manière qui rappelât à tous l'œuvre de ce grand apôtre de la musique sacrée.

On a pensé qu'à l'imitation de ce qui s'est pratiqué autrefois pour les maîtres qu'il aimait tant, un marbre commémoratif, érigé dans l'église de Saint-Gervais, à Paris, serait la meilleure façon de rappeler son souvenir. Il ne saurait s'agir là d'un monument fastueux, bien éloigné des idées de notre regretté ami, mais d'un *mémorial* mentionnant ses titres de gloire, dans l'église qu'il illustra et qui vit la fondation de la *Schola*.

Une souscription (qui ne doit point être publique) est ouverte. Nous y convions les lecteurs et amis de la *Tribune de Saint-Gervais*. L'école ayant en ce moment fermé ses portes, à cause des vacances, les souscriptions de nos lecteurs seront envoyées au nom de M. Al. Rouart, qui est chargé de les centraliser.

HENRY NOEL.





PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront 0 fr. 30 en timbres-poste.

Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre 0 fr. 30 à leur demande.*

Réponses.

A. Brun. — 1° Les lettres de Mendelssohn se trouvent en édition française dans les ouvrages de F. Hiller, *Félix Mendelssohn-Bartholdy, lettres et souvenirs*, et A. Rolland, *Lettres inédites de Mendelssohn.* 2° L'orgue de la *Schola* n'a pas de voix humaine parce qu'on n'a pas cru devoir en mettre, ce jeu étant d'un emploi à peu près inconnu dans les pièces classiques. Cependant, ce n'est pas à dire que ce jeu doive être condamné ; mais la plupart des réalisations en sont défectueuses, et les organistes médiocres sont trop portés à en abuser.

Abbé T. — 1° L'accompagnement de l'abbé Mathias pour l'Édition Vaticane est publié chez Pustet, à Ratisbonne ; les *Cantus varii* des franciscains et ceux des dominicains, chez Desclée, à Tournai. 2° Au sujet de la théorie des « signes rythmiques » de certains bénédictins, vous pouvez consulter, pour : *le Nombre musical*, de Dom Mocquereau, qui est l'ouvrage type de cette école ; contre : les divers articles de Dom David, dans la *Revue du chant grégorien*, les *Etudes de chant grégorien*, de l'abbé Lhoumeau, le compte rendu de MM. Emmanuel et Gastoué, dans la *Tribune* de novembre 1908. 3° Nous vous recommandons le recueil de faux-bourdons de M. l'abbé Laurent, maître de chapelle de la cathédrale d'Orléans, en modifiant las passages nécessités par la Vaticane (se trouve chez l'auteur).





Nouvelle organisation du Bureau d'Édition

A la suite de la mort de Ch. Bordes, la liquidation de sa succession a amené diverses modifications dans la direction et le fonctionnement du Bureau d'Édition de la Schola, définitivement réglées en ces derniers temps. Un don généreux, geste noble d'une « amie de la Schola », qui veut rester anonyme, mais que notre devoir est de remercier ici profondément, a permis d'entreprendre une première œuvre de longue haleine : la correction d'un certain nombre de publications dans lesquelles nous avions eu jusqu'ici à déplorer des fautes de gravure les dépareillant. Sur ce premier résultat, d'autres se grefferont, et nous espérons en mentionner de nouveaux et d'intéressants dans notre prochain numéro.

Pour éviter à l'avenir les inconvénients graves que peut amener la disparition de l'un de nous, — tout homme est mortel, — M. Vincent d'Indy a constitué un *Comité de direction du Bureau d'Édition de la Schola*. Toute communication *artistique* relative aux publications devra simplement être adressée au « Comité de direction » ; tout ce qui concerne le côté *matériel* sera au nom de M. l'Administrateur du Bureau d'édition ; M. A. Gastoué reste chargé spécialement de la *rédaction* de la *Tribune*.

Nous prions une fois de plus nos lecteurs, pour quelque communication qu'ils aient à nous faire, de ne pas les insérer dans le cours d'une lettre, mais sur des *feuillets séparés*, écrits seulement au verso, avec mention du service auquel on s'adresse : 1° Comité de direction, 2° administration, 3° rédaction ; c'est le seul moyen d'obtenir la régularité des réponses, et d'éviter une perte de temps et de travail inutile.

LE COMITÉ DE DIRECTION DU BUREAU D'ÉDITION.





BIBLIOGRAPHIE

VIENT DE PARAITRE :

Les trois états de la tonalité, de M. A. Sérieyx, tirage à part de l'étude si intéressante parue dans nos derniers numéros : 1 fr.

Du même auteur : **La musique à l'église**, conférence prononcée à Paris, au Cercle du Luxembourg, tirage à part des *Tablettes de la Schola* : 0 fr. 75. Ces deux publications sont appelées à une grande diffusion.

A. **Abrégé du Graduel**, avec titres et rubriques en français, et traduction française de toutes les pièces chantées. Édition Schwann, grand in-8° : 6 fr.
B. **Messe et office de la bienheureuse Jeanne d'Arc**, avec traduction française des pièces de chant, lectures et prières, in-8° de 28 pages, 0 fr. 40.

Ces deux publications se recommandent d'elles-mêmes par la traduction, très précise et infiniment élégante, qu'elles contiennent, et qui est due au R. P. Dom Lucien David, directeur de la *Revue du chant grégorien*. On regrette souvent, pour le sens à donner à l'interprétation des pièces grégoriennes, de ne pas avoir une traduction sous la main : ce livre et ce fascicule donnent entière satisfaction.

A. **Liber usualis missae**, d'après l Édition Vaticane, en notation moderne, avec les signes solesmiens : 4 fr. 50 broché, Desclée.
B. **Cantus missae et officii**, pour les principales fêtes, d'après l'Édition Vaticane et celle de Solesmes, même transcription. Broché : 2 francs.

Ces deux derniers livres ont tous les avantages de la notation moderne, et aussi tous ses inconvénients, lorsqu'elle est compliquée de signes qui ne lui appartiennent en rien (pas plus du reste qu'à la notation grégorienne). Toutefois, la ligne est en général moins surchargée que dans les publications en notation grégorienne de même origine, et on peut négliger les « épisèmes ictiques », propres seulement à jeter la confusion. Chaque mélodie porte une indication métronomique précise, qui nous paraît une erreur. Sur quoi se peut-on baser pour attribuer à l'introït de Pâques la valeur ♪ = 152 ou à la séquence ♪ = 144 ? C'est du pur arbitraire, et rien de plus. Les indications chronologiques données en tête des pièces de l'Ordinaire ne peuvent aussi que prêter à la confusion : ces dates ne sont pas celles de la composition de ces chants, mais des manuscrits connus des annotateurs de cette édition. Or, il y a parfois des manuscrits plus anciens que ceux qu'ils connaissent. Par contre, nous avons constaté avec plaisir que ces éditions ne renferment plus d'arrangement grégorien de la messe royale du 1er ton de Du Mont. C'est un progrès.

Kyriale harmonisé à 3 parties, pour orgue ou harmonium, par l'abbé Henry, à Sainte-Menehould (Marne), petit in-4° de 152 pages, prix net 6 francs, chez l'auteur.

Nous possédions déjà divers accompagnements de l'Ordinaire de la messe. M. l'abbé Henry, auteur de divers travaux et compositions d'ordre musical, vient d'en publier un nouveau. Le but est excellent : parmi les accompagnements publiés jusqu'ici, plusieurs ont parfois une armure de transposition compliquée, une harmonie trop large pour les organistes novices. L'auteur de ce nouvel accompagnement s'est imposé la règle d'éviter le plus possible les accidents à la clef : c'est à peine si l'on trouvera quelques chants avec deux dièses ou bémols. L'harmonie presque constante à trois parties est ordinairement satisfaisante, non toutefois sans quelques effets de creux, provenant de ce que l'auteur a voulu éviter les écarts de doigts.

L'ensemble de l'accompagnement de M. l'abbé Henry est écrit d'une manière qui soutient généralement bien le rythme et la tonalité. Nous avons constaté avec plaisir le soin que l'auteur a pris de marquer l'accent secondaire des polysyllabes ; au point de vue tonal, il y aurait à reprendre les cadences du IVe ton, terminées habituellement par l'accord de la finale, ce qui dénature cette tonalité. Ses accompagnements ont parfois aussi des accords chromatiques peu heureux (*Ite missa est* de Pâques) ; je ne suis pas personnellement l'ennemi du chromatisme dans l'harmonisation du plain-chant, mais « il y a la manière ». Pourquoi cette publication se termine-t-elle par une adaptation grégorienne (une de plus !) des messes de Du Mont, ne respectant pas plus que les autres le rythme de l'auteur ? Nous ne comprenons pas non plus pourquoi l'auteur a surnommé le *Credo* II, « cantus primitivus », et le I, « de ritu semiduplici ». Cela n'est conforme ni à l'histoire, ni à la tradition, ni à l'Édition Vaticane. Le *Credo* I est le *tonus authenticus*, le II est une variation « ad libitum » usitée en certains pays.

Ces réserves faites, je crois que l'ouvrage de M. l'abbé Henry — qui renferme encore un aperçu succinct de l'histoire et de la théorie du chant liturgique — pourra rendre de réels services.

AMÉDÉE GASTOUÉ.

Nouveautés des *Selecta opera*, publiées par L.-J. Biton, à Saint-Laurent-sur-Sèvre, en dépôt au bureau d'édition de la *Schola*.

Pièces d'orgue n° 4 : **Suite d'orgue** sur des thèmes grégoriens, pour orgue ou harmonium : I, offertoire ; II, élévation ; III, sortie, par F. de La Tombelle, net : 1 fr. 25. — N° 20 : **Cantique au Saint-Sacrement**, et n° 21 : **le Memorare de saint Bernard**, paroles du bienheureux de Montfort, par F. de La Tombelle, chacun net, 1 fr. 25 ; édition sans accompagnement, 0,15. — **Première messe**, chœur à deux voix égales et orgue, par M. l'abbé C. Boyer ; net, 2 francs ; voix seules, 0 fr. 50.

Le nom des auteurs de ces œuvres dispense de les louer plus longuement : elles font honneur à la collection pratique et intéressante entreprise par M. Biton.

LLUIS MILLET : **Cantiques populaires catalans**, publiés pour le petit oratoire de Saint-Philippe de Néri à Barcelone ; chacun, 0 fr. 10, à *la Hormiga de Oro*, plassa de Santa Ana, Barcelone.

Treize numéros sont parus de cette collection populaire, que nous recommandons à ceux de nos lecteurs qui s'intéressent aux diverses formes du chant populaire, ou à la composition des cantiques vulgaires. Le maître Millet est un des excellents musiciens qui mènent à Barcelone le bon combat, et dont l'*Orfeo Catalá* est le grand moyen d'action. Ces cantiques, écrits dans un style moderne inspiré des anciens, pourraient avantageusement être utilisés dans la partie de la France dont les parlers locaux sont apparentés au catalan.

R. P. Dom Célestin Vivell : **Initia tractatuum musices** ; Gratz (Styrie), librairie Ulr. Moser ; grand in-8°, prix de souscription : 15 fr. 70.

La librairie Moser (Meyerhoff), déjà connue pour les rééditions phototypiques qu'elle a données, des grandes publications des *Scriptores* de Gerbert et de Coussemaker, imprime en ce moment un beau travail de dépouillement des anciens traités de musique dû à Dom C. Vivell, bénédictin de Seckau. Ce dépouillement, qui vise tous les traités parus dans les *Scriptores* et ceux édités depuis, sera une des sources de travail des plus remarquables pour ceux qui veulent étudier ces traités si curieux du moyen âge. L'ouvrage comprendra des index alphabétique, analytique et chronologique, de tous les traités de musique du moyen âge jusqu'ici connus.

La Petite Maîtrise, tel est le titre que font revivre quelques ecclésiastiques du diocèse de Perpignan, pour une « revue de musique » ayant obtenu l'approbation de S. G. Mgr l'évêque de Perpignan. On s'y propose d'y publier de la musique convenable à l'église, cantiques et motets. Nous sommes obligés malheureusement de constater, à l'examen des premières pages de cette revue, que les pièces choisies tombent complètement sous les censures du *Motu proprio* de Pie X. Pièces contraires aux règles liturgiques, mal écrites, ou d'une pauvreté musicale rare, ne peuvent qu'aider à précipiter la décadence de la musique d'église dans ce pays.

LES REVUES (articles à signaler) :

Les Chansons de France, n° 14. — Numéro consacré à des chansons de Limousin et de Bretagne ou à des versions de chansons populaires françaises recueillies dans ces deux provinces.

S. I. M., n° 6. — J. Écorcheville : *Le dogme en musique* [« Le musicien s'affirme donc naturellement et légitimement par le moyen des dogmes musicaux ; ses dogmes ne sont que l'émanation de sa foi artistique »]. — J. Tiersot : *Un thème de Haendel chez Beethoven.* — H. Quittard : *Le théorbe comme instrument d'accompagnement.*

Revue du chant grégorien, n° 5. — Dom David : analyses grégoriennes pratiques : l'introït *Gaudens gaudebo.* — Dom Vivell : le *tonus peregrinus.*

Recueil de la Société internationale de musique, livr. 4. — F. Pedrell : *Quelques commentaires à une lettre de l'insigne maître Victoria.* H. Quittard : *Un recueil de psaumes français du XVIIe siècle* [les célèbres psaumes de Desportes, que saint François de Sales recommandait à sainte Chantal, mis en musique par le musicien inconnu Signac, entre 1618 environ et 1630].

Revue musicale, n° 11. — J.-G. Prod'homme : *Les princes dilettantes sous l'ancien régime : les Esterhazy.* — Lucien Chevallier : *Monteverdi, le récit dans* Orfeo *et* Poppée. [Très remarquable étude d'expression dramatique.]

Musique sacrée, n° 5. — Encartage : abbé Chassang : *O gloriosa virginum*, à deux voix mixtes et orgue. — N° 6. — J. Gondareau : deux pièces d'orgue.

Santa Cecilia, n° XII (132). — D. P. G. : *Papes et saints musiciens* [saint Léon II, Léon X, saint François de Borgia, saint Alphonse de Liguori].

NOTRE ENCARTAGE

Sub tuum, de J. Valdès, à 2 voix égales.

C'est encore au *Nouveau Répertoire,* dont nous poursuivons la publication, qu'est emprunté notre encartage de juillet, motet intéressant écrit pour deux voix d'hommes et orgue par le jeune et distingué compositeur espagnol, bien connu déjà des participants de la *Schola.*



Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Supplément à la **Tribune de Saint-Gervais** — Août-Septembre 1910

NOUVEAU RÉPERTOIRE D'ŒUVRES MODERNES.

1re SÉRIE: MOTETS ET MESSES A VOIX ÉGALES

A Monsieur René VIERNE organiste de Notre-Dame des Champs.

N° 5

Partition net: 2f

SALUT

Voix seules net: 0f25

à 2 voix égales

Abbé F. BRUN.

I. – O SALUTARIS

Andante

p

SOPRANI

O sa_lu_ta_ris hos_ti_a Quæ cœ_li pan_dis os_ti_um Bel_la premunt hosti_li_a Da ro_bur fer auxi_li_um A_men

U_ni tri_no_que Do_mi_no Sit sem_pi_ter_na glo_ri_a Qui vi_tam si_ne ter_mi_no No_bis do_net in pa_tri_a A_men

ALTI

O sa_lu_ta_ris hos_ti_a Quæ cœ_li pan_dis os_ti_um Bel_la premunt hosti_li_a Da ro_bur fer au_xi_li_um A_men

U_ni tri_no_que Do_mi_no Sit sem_pi_ter_na glo_ri_a Qui vi_tam si_ne ter_mi_no No_bis do_net in pa_tri_a A_men

Schola Cantorum 269 rue St Jacques, Paris.

II. – SALVE REGINA CŒLITUM

Abbé **F. BRUN**.

Allegretto

SOLO *mf*

Sal_ve Re_gi_na cœ_li_tum O Ma_ri_ _a In ter_ra spes vi_ven_ti_um O Ma_ri_ _ _ _a

CHŒUR (SOPRANI ALTI) *f*

Ju_bi_la_te Che_ru_bim Ex_ul_ta_te Se_ra_phim *p* Con_so_la_te per_pe_tim

Lent

Sal_ve Re_gi_na Sal_ve Ma_ri_a

2	3	4
Mater misericordiæ	Tu vitæ lux fons gratiæ	Spes nostra salve Domina
O Maria!	O Maria!	O Maria!
Dulcis parens clementiæ	Causa nostræ lætitiæ	Extingue nostra crimina
O Maria!	O Maria!	O Maria!
Jubilate etc...	Jubilate etc...	Jubilate etc...

La Souche Juillet 1909

III.–TANTUM ERGO

Abbé F. BRUN.

Andante

p

SOPRANI

Tan_tum er _ go sa _ cra _ men _ tum Ve _ ne _ re _ mur cer _ nu _ i Et an _ ti _ quum do _ cu _ men _ tum No _ vo ce _ dat ri _ tu _ i Præs_tet fi _ des sup_ple _ men _ tum

Ge_ni _ to _ ri ge _ ni _ to _ que Laus et ju _ bi _ la _ ti _ o Sa_lus ho _ nor vir _ tus quo _ que Sit et be _ ne _ dic _ ti _ o Pro _ ce _ den _ ti ab u _ tro _ que

ALTI

Tan_tum er _ go sa _ cra_ men _ tum Ve _ ne_re _ _ _mur cer _ nu _ i Et an _ ti _ quum do_cu _ men _ tum No _ vo ce _ dat ri_tu_ i Præs_tet fi _ des sup_ple _ men_ _ _tum

Ge_ni _ to _ ri ge _ ni_ to _ que Laus et ju_ _ _bi _ la _ ti _ o Sa _ lus ho _ nor virtus quo _ que Sit et be _ ne _ dic_ti_ o Pro _ ce _ den _ ti ab u _ tro_ _ _que

retenez

Sen - su - um de - fec - tu - i
Com - par sit lau - da - ti - o A - men

Sen - su - um de - fec - tu - i
Com - par sit lau - da - ti - o A - men

AMEN*

SOPRANI { 1es 2es

A - - - - - - men

(*ad lib.*) ALTI. { 1es 2es

A - - - - - - men

A - - - - men

IV.-LAUDATE DOMINUM

Lau-da-te Dominum om-nes gen-tes; laudate eum om-nes po-pu-li
Gloria Patri et Filio; et spiri - tu-i sanc - to

SOPRANI

Allegro maestoso

f

Quoniam confirmata est super nos miseri - cor - di - a e - jus
Sicut erat in principio et nunc et sem - per

f ALTI

Quoniam confirmata est super nos miseri - cor - di - a e - jus
Sicut erat in principio et nunc et sem - per

et veritas Domini ma - net in - æ - ter - num
et in sæcula sæ - cu - lo - rum A - men

et veritas Domini ma - net in æ - ter - num
et in sæcula sæ - cu - lo - rum A - men

* dit "de Dresde" employé par Wagner comme thème de la Prière dans "Parsifal."

Seizième Année — Nos 8-9 — Août-Septembre 1910

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (Ve)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

NÉCROLOGIE

M. PIERRE AUBRY ; M. GEORGES BERGER ; M. BOURGAULT-DUCOUDRAY ; M. ARTHUR COQUARD

Ces mois de vacances ont amené le deuil dans notre *Schola ;* successivement, nous avons eu à enregistrer quatre décès, dont le plus récent, qui nous touche de plus près, s'empreint d'une horreur tragique.

* * *

Notre ami M. Pierre Aubry, inspecteur des classes à la *Schola*, en villégiature à Dieppe, y pratiquait les sports qu'il aimait volontiers. Déjà vainqueur d'un tournoi d'escrime, il s'entraînait en vue du prochain concours, lorsque, le 31 août, au cours d'un assaut, dans un mouvement inexpliqué, l'arme de son adversaire, glissant sur le plastron, vint s'enfoncer sous le bras gauche, déterminant une blessure profonde. A peine

avait-on eu le temps de transporter M. Aubry à l'hôtel où il était descendu, et d'appeler un prêtre et Mme Aubry à son chevet, que notre pauvre ami rendait le dernier soupir, à la suite d'une hémorrhagie interne !

Pierre Aubry, qui, fils d'un commerçant parisien, était né en 1875, fut l'un des plus brillants élèves du Collège Stanislas. Lauréat du Concours général, à l'époque où une politique funeste n'avait pas encore écarté le vieux collège des concours officiels, Pierre Aubry, avec ses études littéraires, menait de front la pratique des instruments à cordes. Entré à l'École des Chartes, il tourna immédiatement son activité vers la musique du moyen âge, et, en 1898, soutenait sa thèse de sortie, qui lui valut le diplôme d'archiviste paléographe, avec une étude des plus intéressantes sur la musique des trouvères.

En même temps, et dès les débuts de la *Schola*, Pierre Aubry était l'un des nôtres. Il fut de la vaillante pléiade qui inaugura, en 1897, les conférences-auditions mensuelles de la *Schola*, alors données dans la grande salle de l'Institut Catholique. Bientôt, et en même temps que M. Vincent d'Indy y commençait son cours de composition, Pierre Aubry fut chargé d'inaugurer à l'Institut Catholique une classe de musicologie, destinée d'abord aux seuls élèves de la *Schola*. Toutefois, le peu de succès de la matière enseignée, bien que le cours, des plus intéressants, ait été ouvert à d'autres élèves, amena sa disparition au bout de trois ans.

Pierre Aubry, en 1904, au moment où la maladie immobilisait Bordes, prit la direction de la *Tribune de Saint-Gervais*; il la garda pendant deux ans, aux applaudissements des amis de la musicologie, et fut alors choisi par M. Vincent d'Indy pour l'un des inspecteurs des classes, à notre École supérieure. On ne pensait pas qu'Aubry, taillé en colosse, dût garder si peu de temps ce poste où il excellait, et le conseil d'administration de la *Schola* regrettera en lui l'un de ses membres les plus actifs.

Nous n'avons pas à redire l'importance du travail d'Aubry dans la musicologie médiévale. Les plus anciens scholistes se rappellent la primeur de son talent, avec l'*Inspiration religieuse dans la poésie lyrique en France, du moyen âge à la Révolution*, ses études sur les *Epîtres farcies*, les *Proses*, le *Chant arménien*, les *Recherches sur les tenors français et latins* dans les motets du XIIIe siècle, etc. Ailleurs, dans la *Revue musicale*, dont il était l'un des premiers administrateurs, dans le *Mercure musical* et les publications de la S. I. M., Aubry publia d'importantes études, tant sur les questions médiévales que sur d'autres plus actuelles. Son œuvre est considérable : aux opuscules dont les titres précèdent, nous joindrons encore *les Estampies, ou danses royales*, l'*Essai de bibliographie de la chanson populaire en Europe*, des études plus importantes sur *La musique et les musiciens d'église en Normandie au XIIIe siècle*, sur *la Poésie tonique et l'accent dans le chant liturgique oriental et occidental*, l'*Iter hispannicum*.

Pierre Aubry avait entrepris la publication de mélanges musicologiques, collection où il édita successivement, en beaux et grands volumes,

La musicologie médiévale, les *Proses d'Adam de Saint-Victor* (en collaboration avec M. l'abbé Misset), les *Lais et descors français du XIII*e *siècle* (avec MM. Brandin et Jeanroy), les *Plus anciens monuments de la musique française.*

Aubry eut également l'idée de fonder, de concert avec l'éditeur A. Picard, une autre collection, sous le titre de *Bibliothèque musicologique*, dont il avait la direction. Enfin, dans les publications de la S. I. M., Pierre Aubry donna son colossal labeur des *Cent motets du XIII*e *siècle*, avait commencé l'essai de transcription, en notation moderne, du fameux *Chansonnier de l'Arsenal* et travaillait, depuis un an, à préparer l'édition d'un des plus remarquables et des plus curieux manuscrits de chant mesuré, jusqu'ici ignoré, dont l'un de ses voyages en Espagne fut l'occasion de la découverte.

Tel fut ce travailleur acharné et fécond, dont la perte sera irréparable pour la musicologie médiévale. *Consummatus in brevi, explevit tempora multa.*

*
* *

Nous avions à peine eu le temps, en notre dernier numéro, d'annoncer, au moment du tirage, la mort de M. Bourgault-Ducoudray, que nous apprenions celle de M. Georges Berger, naguère encore l'un des plus fermes piliers du Conseil d'administration de notre École. Nous réunirons dans un même souvenir ému ces deux noms, l'un d'un compositeur, l'autre d'un amateur, tous deux fervents amis de la *Schola*, dès sa toute première heure.

M. Georges Berger est une figure toute différente du musicien professionnel; à ses côtés elle place l'amateur éclairé qui sait apporter à toutes les manifestations de l'art le concours de son talent, de ses relations et de sa fortune.

La carrière de M. Georges Berger, dont nous n'avons pas à retracer ici tous les détails, est celle d'un ingénieur de talent, qui, sorti de l'École des Mines, sut promptement faire distinguer en lui de précieuses facultés de direction et d'organisation. Né à Paris le 5 octobre 1834, M. Georges Berger, à trente-trois ans, fut sous-directeur des sections étrangères à l'Exposition universelle de 1867, et dès lors, les grandes expositions le virent tour à tour directeur, commissaire général, directeur général.

Le double attrait de M. Georges Berger pour sa profession et pour les manifestations artistiques est bien manifeste dans les principaux titres officiels dont il remplissait les fonctions: vice-président du Conseil de Perfectionnement au Conservatoire des Arts et Métiers, et membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts et du Conseil des Musées nationaux, M. Georges Berger, on le sait, porta également son activité sur le terrain parlementaire, conscient de la force sociale qu'il représentait : depuis 1889, il était député du IXe arrondissement. Une illustre sanction de ses efforts le plaçait bientôt parmi les membres de l'Institut, où il siégeait à l'Académie des Beaux-Arts.

Critique d'art au *Journal des Débats*, M. Georges Berger fut l'un des premiers à voir, dans la fondation de la *Schola*, le mouvement idéal qu'il était de son devoir de favoriser hautement. Dès qu'il connut les projets de Bordes, il les adopta avec enthousiasme. Il est bon de faire ressortir cet appui courageux donné à notre œuvre, au moment où tant d'autres s'en méfiaient, la craignaient ou l'attaquaient.

Cet appui donné à la *Schola* n'a jamais failli, et, dès la fondation par actions qui devait assurer à l'École déjà vieille de plusieurs années un développement plus certain, M. Georges Berger fut l'un des premiers à s'inscrire. Membre du comité du

Conseil d'administration de notre École, M. Georges Berger fut l'un des plus actifs *Amis de la Schola*, et contribua puissamment à nous faire connaître ou à nous défendre dans tant de milieux qui nous ignoraient ou voulaient nous ignorer.

* * *

Né à Nantes, le 2 février 1840, Bourgault-Ducoudray ne fut pas tout d'abord destiné à la musique. Après de solides études classiques, ce fut le droit qu'il travailla; à vingt ans, il était inscrit au barreau des avocats. Mais il borna là ses succès juridiques, et vint à Paris, où il entra au Conservatoire, pour y développer la technique d'un art qui le sollicitait depuis longtemps. Nous n'avons pas à redire ici les succès scolaires de Bourgault-Ducoudray : sa carrière musicale est plus haute que ses diplômes.

Compositeur distingué, et souvent des plus intéressants, Bourgault-Ducoudray sut donner à toute son œuvre un cachet très personnel : l'emploi surtout des tonalités anciennes, qu'il se consacra à faire revivre, donne à ses pièces un caractère tout spécial. Est-il besoin de rappeler ici *Thamara*, l'*Enterrement d'Ophélie*, sa *Rapsodie cambodgienne ?* Nous voulons au moins mentionner une de ses compositions les plus oubliées, envoi qu'il fit comme élève de Rome en 1863, un *Stabat Mater* : cette fresque musicale assez importante renferme des pages inconnues de nos contemporains, et qu'il serait bon de faire entendre.

Musicologue et passionné pour les vieux maîtres, Bourgault-Ducoudray fut un des précurseurs du mouvement de la *Schola*. Peu de temps après son retour de Rome, il songe à donner à Paris des exécutions des grands compositeurs d'autrefois, et, en 1869, parvient à fonder une société d'amateurs, sur les programmes de laquelle voisinent les noms de Bach, de Palestrina, de Haendel et de Janequin, d'Orland de Lassus et de Rameau. Puis ce sont ses missions, d'où il rapporta des trésors de musique bretonne et orientale, avec les *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*, les *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, les *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, et, plus tard, les *Mélodies populaires de la Basse-Bretagne* dont il fit une édition remarquable.

Aussi n'est-il pas étonnant que, professeur d'histoire de la musique au Conservatoire (depuis 1878), il ait en même temps accepté avec empressement, dès que Bordes fonda la *Schola*, d'être vice-président de notre société naissante, titre qu'il devait conserver pendant près de dix ans. Si Bourgault-Ducoudray est un des musiciens modernes à qui la musique doit le plus, pour son amour et son désintéressement envers son art, la *Schola*, dont il fut l'un des premiers amis, lui doit un spécial souvenir.

* * *

C'est avec peine que nous avons appris également, au cours de ces vacances, le décès de M. Arthur Coquard, compositeur et critique apprécié. Sans avoir été jamais mêlé activement au mouvement de la *Schola*, M. Coquard fut toujours l'un de nos amis, et, tout récemment encore, il nous donnait une intéressante œuvre religieuse, éditée au Bureau d'Édition.

M. A. Coquard, né à Paris en 1846, était l'aîné des élèves de composition de César Franck, et ses œuvres furent les premières où le mouvement de rénovation sorti de l'œuvre du maître se soit révélé dans celles des disciples. Nos lecteurs connaissent trop bien, pour que nous insistions sur elles, les œuvres de M. Coquard, pièces surtout de concert et de théâtre. Pris par le charme de la mélodie pure, son dernier dessein était de se tourner vers la musique religieuse ; on a pu lire dans les colonnes d'un grand journal, depuis un an et plus, les comptes rendus très suggestifs donnés par M. Coquard sur le mouvement grégorien ou sur l'avenir du chant liturgique. C'est un excellent homme et un bon musicien qui disparaît : sa mort sera regrettée de tous ses confrères.

Requiem aeternam dona eis Domine !



PETITS PROBLÈMES HISTORIQUES

NOTES BIOGRAPHIQUES ET BIBLIOGRAPHIQUES SUR GUY D'AREZZO

I. — ÉTAT ACTUEL DE LA QUESTION.

Il est deux traités fameux sur la musique, écrits au XIe siècle, et qui, par leur importance, ont excité les érudits à en rechercher les origines et en identifier les auteurs. Nous voulons parler du *Dialogue* sur la musique, attribué à Odon, et du *Micrologue* de Guy. Mais de quel Odon s'agit-il, et de quel Guy? Et ces attributions sont-elles exactes ?

Pour Fétis à la critique légère, l'Odon du *Dialogue* n'est autre que saint Odon de Cluny, lui aussi musicographe : un manuscrit ancien de ce traité l'attribue formellement à cet auteur, et c'est la seule autorité de Fétis. Mais on le sait, en matière de nom authentique, il y a fréquemment, dans les manuscrits, des erreurs. D'ailleurs, le contenu même de l'ouvrage indique que cette attribution est fautive, puisque l'auteur se réfère formellement au « tonaire » de saint Odon; sa doctrine aussi est bien celle des confins de l'an 1000. Il y a longtemps que Gerbert l'avait fait remarquer, et personne aujourd'hui ne soutiendrait l'assimilation entre saint Odon, abbé de Cluny, et l'auteur du *Dialogue*. De quel Odon s'agit-il ?

Dans un article très fouillé, notre éminent confrère M. Michel Brenet [1] fait remarquer qu'il y a eu un Odon de Cluny, à l'époque indiquée (992), chantre de la célèbre abbaye, et probablement le même personnage que l'abbé Odon, qui gouverna le monastère de Saint-Maur-les-Fossés de 1006 jusqu'à 1029 ou une date postérieure, c'est-à-dire un contemporain de Guy. Cette identification provisoire a été

1. *Tribune de Saint-Gervais*, VIII, p. 126 (avril 1902).

reprise par M. Amédée Gastoué, et fortifiée de nouvelles observations [1].

M. Michel Brenet faisait également ressortir que la doctrine du *Micrologue*, dont l'auteur, Guy d'Arezzo, ne fait aucun doute, est tout à fait celle du *Dialogue*, qu'elle est aussi la doctrine française du même temps, et que le procédé préconisé par Guy d'Arezzo pour les syllabes appellatives de la gamme est attribué formellement, dans un ancien traité, à Ponce le Teuton, abbé de Saint-Maur-les-Fossés peu de temps avant Odon [2]. Cela fait la seconde fois que nous rencontrons le monastère de Saint-Maur sur la route du *Dialogue* et du *Micrologue*.

Entre temps, Dom G. Morin, en 1888 [3] et 1891 [4], jetait dans la question de nouveaux éléments. Il révélait que certains manuscrits attribuent le *Dialogue* à Guy, et qu'il est nommé à diverses reprises Guy de Saint-Maur. Il avait trouvé, dans un manuscrit originaire de cette abbaye, un éloge de ce Guy de Saint-Maur où était célébrée sa science musicale, rapportant qu'il avait été élevé dans son enfance à la schola de ce monastère. L'identification paraissait donc assez aisée, et Dom Morin conclut à l'origine française de Guy d'Arezzo ou de Saint-Maur. Cette identification fut complètement acceptée, et reproduite depuis ce moment par les musicologues.

Mais un nouvel élément de discussion parut. On remarqua d'autres manuscrits portant le nom de *Guido Augensis* (dont Fétis avait fait à tort un Guy d'Auge), c'est-à-dire Guy d'Eu, et un érudit, M. Henri Stein, reprenant et concluant ce qui précède, crut y trouver la preuve de l'origine plus précisément normande de Guy, né à Eu, élevé à Saint-Maur-des-Fossés, devenu abbé de la Croix-Saint-Leufroy au diocèse d'Évreux, puis enfin ayant porté en Italie, à Arezzo, la méthode qui le rendit fameux [5].

Cela fut admis sans conteste, et M. l'abbé Terrasse [6] s'en fit l'écho en ces termes :

« Il paraît, d'après de récentes découvertes, que le fameux Guy d'Arezzo est né à Eu, diocèse de Rouen. Il a été moine à la Croix-Saint-Leufroy ; son surnom d'Arezzo lui viendrait du séjour qu'il fit dans cette ville. Le cardinal Mai avait signalé, dès 1830, un traité de musique qui n'a jamais été imprimé et dont le titre est *Magistri Guidonis Augensis*, « par maître Guy d'Eu ».

On pourrait même ajouter à cela qu'un autre manuscrit, cité plus bas, au cours de la présente étude, dit en termes formels, au titre du *Micrologue*: *Iste Guido monachus abbas coenobii de cruce Sancti Leufredi ordinis sancti Benedicti.* » Ce n'est donc pas d'aujourd'hui que Guy était reconnu comme abbé de ce monastère normand, bien que le même

1. *Histoire du chant liturgique à Paris*, p. 78; *Origines du chant romain*, p. 130.
2. Nous renvoyons à l'étude citée pour les références.
3. *Revue de l'art chrétien*, p. 133 et s.
4. *Revue des questions historiques* : numéro du 1er avril, p. 547 et s.
5. *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1900, 3e 4., p. 237.
6. *Revue du clergé français*, 15 avril 1902, p. 439.

manuscrit le citât sans hésiter comme originaire d'Arezzo, *patriae Aretinus.* Mais alors, l'identification Guy d'Arezzo = Guy d'Eu était-elle bonne ?

Une première réponse fut faite par un savant ecclésiastique rouennais bien connu, M. l'abbé Vacandard, d'abord dans le *Bulletin religieux de l'archidiocèse de Rouen*, puis dans la revue précédemment citée [1]. M. Vacandard montrait que Guy d'Eu « *est sûrement un personnage différent de Guy d'Arezzo.*

« Montfaucon signalait au Vatican [2] la présence de quatre manuscrits ayant pour titre : *Guidonis Augensis libri de Musica...* Le *Tonale sancti Bernardi* en fournit la preuve : *Quaere musicam Guidonis Augensis* [3]...

« Mais ce Guido ou Guy peut-il être identifié avec le célèbre Guy d'Arezzo ? Le *Tonale sancti Bernardi* va encore répondre à cette question. *Guido Augensis* était le disciple de Guillaume, premier abbé de Rievaulx, en Angleterre [4]. Or, Guillaume devint abbé de Rievault en 1132 ». Il y avait plus de quatre-vingts ans alors que Guy d'Arezzo était mort.

Toutefois, l'origine française de Guy d'Arezzo ne fait aucun doute pour M. Vacandard.

Cependant, fait curieux, aucun des érudits qui s'étaient occupés, en France et ailleurs, de la question Guy, n'avait eu connaissance d'une note de Dom G. Morin, dans laquelle le savant bénédictin, revenant sur son premier travail, en déclarait lui-même les conclusions renversées par de nouvelles découvertes. Guy de Saint-Maur ne pouvait être identifié non plus avec Guy d'Arezzo, et lui serait postérieur de cent ans. Peu de temps auparavant, le même bénédictin indiquait divers Guy, qui pouvaient être, et avaient même été confondus avec celui d'Arezzo [5].

Voici le résumé de cette étude de Dom Morin, fait par lui-même en fin de la note, après avoir rappelé l'identification Guy d'Arezzo = de Saint-Maur :

« Mais, d'autre part, je sais maintenant, à n'en pouvoir douter, que le « Guido Oeagrius » des mss. de Saint-Maur-des-Fossés est un personnage du douzième siècle, et non du onzième. Or, au douzième siècle, un autre Guy nommé parfois *Guido Augensis*, d'autres fois Guy de Cherlieu, au commencement du traité qu'il adresse à son ancien maître des novices, Guillaume, abbé de Rievaulx (et non saint Bernard, comme on l'a souvent répété à tort), parle de la révolution accomplie par lui dans l'enseignement du chant, tout à fait dans les mêmes termes

1. *Revue du clergé français*, 15 mai 1902, p. 550.
2. *Bibliotheca Bibliothecarum*, I, 91.
3. *Patrologie Latine*, CLXXXII, 1166.
4. *Loc. cit.*
5. *Revue bénédictine*, 1895, p. 395. *Id.*, p. 195. Une confusion de chiffres entre ces deux pages m'avait laissé négliger l'indication de la principale de ces notes de Dom Morin, dans un précédent ouvrage.

que l'auteur de l'éloge consacré à Guy Oeagrius. (Coussemaker, *Scriptor. de mus.*, t. II, p. 150.) De plus, on attribue dès le XIIIe siècle à ce Guy *Augensis* les traités les plus authentiques de Guy d'Arezzo. (Cf. L. Delisle, *Cabinet des mss.*, II, 257 ; Montfaucon, *Bibl. bibl. mss.*, p. 1473, col. I.) »

J'ai consulté récemment Dom Morin à ce sujet, et voici ce que le savant bénédictin a bien voulu me répondre, en confirmant son sentiment :

« Je puis vous assurer que dès 1895 mes recherches m'avaient amené à reconnaître qu'en effet Guy de Saint-Maur n'a vécu qu'au XIIe siècle et, par conséquent, ne peut être le même que Guy d'Arezzo, quoiqu'on lui ait attribué une œuvre assez semblable à celle qui a rendu ce dernier si célèbre. »

Cependant, malgré cela, M. le Ch. Ulysse Chevalier, dans son *Répertoire bio-bibliographique*, t. I, éd. de 1905, qu'on pourra consulter à l'article Guy d'Arezzo, maintient que Guy de Saint-Maur = Guy d'Arezzo.

Ces différents travaux ont permis, en somme, d'acquérir à la science une nouvelle et intéressante documentation sur les musicologues ayant, aux XIe et XIIe siècles, porté le nom de Guy. Elles permettent de distinguer :

1° *Guido Augensis*, Guy d'Eu, abbé de la Croix-Saint-Leufroi, vers 1150, ayant fait ses études en Angleterre, duquel Dom Montfaucon, au XVIIIe siècle et, plus tard, le cardinal Mai, signalaient déjà les traités inédits ;

2° *Guido a Sancto Mauro*, Guy de Saint-Maur, élevé dans son enfance à Saint-Maur, vivant à la même époque que le précédent, et pareillement auteur de traités de musique.

Ces deux personnages n'en formeraient-ils pas qu'un seul ?

Dès le XIIIe siècle, l'un et l'autre sont confondus avec :

3° *Guido Aretinus*, Guy d'Arezzo, personnage énigmatique, puisque, à part ses dernières années, sa vie nous est jusqu'ici inconnue. Nous n'en savons qu'une chose : c'est que, pendant longtemps, Guy, originaire sans aucun doute d'Arezzo, persécuté par des confrères jaloux, fut obligé de soigneusement se cacher, de s'exiler loin de sa patrie. Où séjourna-t-il ainsi, et quels travaux l'y sollicitèrent ?

II. LA PART DE GUY D'AREZZO DANS LE *DIALOGUE*.

Dans la *Revue de l'art chrétien* (Lille, Desclée, XXXI, 1888, p. 333), D. Germain Morin, O. S. B., a publié quelques textes inédits, dont il conclut que Guy d'Arezzo était élevé dès son enfance à l'abbaye de Saint-Maur-des-Fossés, près Paris, y enseignait la musique aux enfants, et qu'il est l'auteur du *Dialogue* de musique, attribué par ailleurs à Odon.

En renvoyant le lecteur à cette revue-là pour tous les passages y rapportés à l'appui de cette assertion, je me borne à en signaler ici seulement les plus significatifs, pour en ajouter après cela quelques autres, qui jetteront peut-être un peu plus de jour sur la question encore assez obscure de la vie et des œuvres du musicologue Arétin.

Le codex 2273, p. 12, de la bibliothèque de Troyes, primitivement de Saint-Maur-des-Fossés, contient, f° 36 ss., une hymne, dans laquelle est célébré Guy, l'inventeur de la notation sur lignes, dès son enfance élevé au monastère de Saint-Maur :

Nos Fossacenses monachi...
. . . .
Haec [1], *ut dixi superius, antiquos diu latuit,*
Donec Guido Oacrius [2] *nobis eam aperuit ;*
Hunc autem ab infantia nutrivit haec ecclesia.

Dans le codex 763 de la collection Landsdawne au Musée Britannique, Guy est appelé Guy de Saint-Maur, f° 56 v : *Boicius... deinde Guido de Sancto Mauro, inventores artis musicae aequeformis.*

A la même page, l'auteur du *Micrologue* porte le même surnom : Guy de Saint-Maur : *in tranquillis delectabiles, in prosperis exsultantes, secundum Guidonem de Sancto Mauro in sua Musica.* Ce texte musico-théorique se trouve dans le *Micrologue* de Guy d'Arezzo. (V. Gerbert, *Script.*, II, 17 *a.*)

De même f° 66 : *De commoda vel componenda modulatione secundum Guidonem de Sancto Mauro* « *Igitur quemadmodum* »... (Gerb., *l. c.*, p. 14.)

Il serait donc à croire que Guy a passé beaucoup de temps dans la célèbre abbaye. Mais il semble même avoir rédigé le *Dialogue.* Ainsi on lit dans le codex 281 Harleiem, f° 20 v : « Explicit trocaicus [3]. *Incipit tertius liber ejusdem Guidonis in musicam sub Dialogo... Discipulus. Quid est musica* ? (*Odonis Dialogus de Musica* ; Gerb., I, 252.)

A cette preuve apportée par D. Morin pour la qualité d'auteur du *Dialogue* peuvent en être ajoutées d'autres qui se trouvent dans des

1. Sc. *methodus addiscendi cantilenas.*
2. *Oacrius,* = *Oeagrius, surnom poétique,* synonyme ici de bon musicien (*l. c.*).
3. *L. c.*, f° 12 v. *: trocaicus* : *Musicorum et cantorum magna est distantia...* (*Regulae rhythmicae musicae Guidonis ;* Gerb., II, 25.)

*

traités d'une part encore inédits, d'autre part déjà publiés par Gerbert et De Coussemaker.

Plusieurs textes inédits sont fournis par le codex 10162 (s. XIV-XV) de la bibliothèque royale de Bruxelles, qui appartint autrefois à l'abbaye Saint-Laurent à Liége et est la copie d'un codex du monastère Saint-Jacques de la même ville, selon une note de ce manuscrit-là, f° 47 : *Si hic est defectus nescio, quia in libro, ex quo scripsi (de S. Jacobo), adhuc majus est spatium derelictum.* Or dans le susdit codex de Bruxelles se lit, f° 28 v, à la fin de l'épître de Guy adressée au moine Michel (Gerb., II, 43-50) : *Explicit musica domni Guidonis. — Incipit dialogus ejusdem. Quid est musica? M. Veraciter canendi scientia...*, comme chez Gerbert, I, 252, *Odonis Dialogus de Musica.*

Dans un traité anonyme et inédit du même codex, f° 37 v : *Quomodo autem fiat istud monochordum, Guido in suo dialogo describit ibi. Quid est musica ? Veraciter canendi scientia...* (Gerb., *l. c.*)

Puis f° 39 v : *Tonus ergo ut hic sumitur est regula quae de omni cantu in fine dijudicat, sicut ait Guido in dialogo suo.* Ce texte est justement celui d'Odon. (Gerb., I, 157 *b.*)

Enfin f° 41 v : *Unde Guido, sunt autem, inquit, horum plurimi cantus qui ad A et B non deponuntur et ad decimam non elevantur.* (V. Gerbert, I, 260 *a* : *Sunt autem horum plurimi cantus qui ad gamma et primam A et secundam B non deponuntur, ad decimam vel undecimam non elevantur. — Odonis Dialog.*)

Non moins clairs que les manuscrits sont les témoignages publiés : Jean de Muris, à plusieurs endroits du *Speculum mus.*, l. VI, c. XXVI :

1° *Guido vero in suo Dialogo dicit sic : tonus vel modus est regula quae de omni cantu in fine dijudicat.* (Couss., II, 242 *b.*)

2° *Secundus tonus sive plaga proti, ut ait Guido in tacto suo Dialogo, finitur in eamdem vocem D in qua et primus, et ascendit cum primo usque ad primam nonam b ; ad decimam vero c et undecimam d non pervenit* (Mur., *Spec. mus.*, l. VI, c. XLIII ; Couss., II, 242, *b.*) Cf. *Odon. Dialog* : *Secundus autem tonus similiter finitur in eamdem vocem D et ascendit cum eo usque ad nonam primam ; ad decimam vero vel undecimam non pervenit.* (Gerb., I, 259 *b.*)

3° *Tertius tonus secundum Guidonem, ubi supra secundum* (sic !) *in suo Dialogo finitur in voce quinta E proceditque in unam diapason usque ad eamdem e acutam per tonos et semitonio.* (*L. c.*, c. XLIV ; Couss., *l., c.*, 254 *b.*) Cf. *Odon. Dial. : Tertius modus in quintam finitur vocem in E proceditque uno diapason usque ad eamdem literam e acutam per tonos et semitonio.* (Gerb., I., 260 *b.*)

A ces témoignages extérieurs semble être contradictoire la matière du texte lui-même des traités ; par exemple :

I. — La notation en lettres est usitée dans le *Dialogue*, tandis que Guy a inventé la notation en neumes placée sur et entre quatre lignes. Mais cette difficulté disparaît par la considération que les théoriciens préféraient les lettres ou les neumes *in campo plano* à la notation lignée pour gagner de la place avec le coûteux parchemin. Du reste, c'était aussi Guy

qui pour les exemples de chant s'est servi des lettres, comme dit Jean de Muris : *Guido in notando praedictam antiphonam et alias multas de quibus escrificat* (sic !) *pro nobis utitur monochordi literis, licet aliis notis utatur quandoque.* (Couss., II, 247 *a.*) Mais ce texte se trouve parmi les endroits que le docte écrivain a empruntés au *Dialogue.* Cependant le *Micrologue* de Guy est aussi muni d'exemples de chant notés en lettres, et cela non seulement dans l'édition de Gerbert (I, 10, 12, 13, 17, 18, 20, 23), mais aussi dans les manuscrits des Bibliothèques d'Admont, 494, Vienne, 2502, Bruxelles, f. Fétis, 5266, Bruxelles, 10162 [1].

A cela on pourrait opposer qu'Aribon a dit que Guy n'a pas illustré ses préceptes par des exemples : *Guido has praeceptiones suas sine exemplis reliquit* : (Gerb., II, 226) ; or les exemples dans les manuscrits ne sont pas de la plume de Guy, mais des copistes. A cette opposition je réplique : Aribon n'y parle que des préceptes touchant les variations : HAS *praeceptiones*, qui en effet aussi dans l'édition de Gerbert sont dépourvues d'exemples de chant, tandis que d'autres textes de Guy ont des exemples notés en lettres vocales. — Ajoutez à cela que, d'après les témoins cités, Guy se serait trouvé à Saint-Maur pendant les années de sa jeunesse.

De l'autre côté, nous apprenons de la plume de Guy lui-même que c'était en Italie, or après son retour présumé de la France, qu'il a inventé sa notation sur lignes : *Domnum Guidonem Pomposiae Abbatem... nostrum antiphonarium vidit, exemplo probavit, et credidit nostrisque aemulis se quondam consensisse poenituit et ut Pomposam veniam postulavit : suadens mihi monacho esse praeferenda monasteria episcopatibus, maxime Pomposae propter studium* [2] *quod modo est per Dei gratiam et reverendissimi Guidonis industriam nunc primum in Italia repertum.* (*Guidonis Epistola ad Michaelem mon.* ; Gerb., II, 44 *b.*) Or, Guy ne pouvait pas déjà pendant sa demeure à Saint-Maur communiquer à Odon une méthode nouvelle qu'il ne connaît pas encore lui-même. Mais après avoir fait son invention, il abandonnait la méthode d'Odon de noter les chants par les lettres du monocorde : *Librum quoque Enchiridion, quem Reverendissimus Odo Abbas luculentissime composuit, perlegat, cujus exemplum in solis figuris sonorum* (c'est-à-dire la notation par lettres) *dimisi.* (Gerb., II, 50 *b.*) Il est à remarquer que Guy n'a écrit ses traités et les épîtres éditées par Gerbert que

1. Ce codex, f° 21, se distingue des autres manuscrits cités par l'emploi de signes singuliers, qui sont différents des notes grecques, mais semblables aux chiffres arabes du moyen âge ; ils sont aussi similaires, quoique de valeur différente, aux notes dites *Dasian* de la *Musica Enchiriadis*, auxquelles l'auteur fait peut-être allusion en disant : *Sunt et alia plura plurium sonorum signa inventa antiquitus quibus evitatis has faciliores hic inserere curae fuit notas.* (Gerb., I, 153, *a-b.*)

2. Le soin (*studium*) de donner des leçons de chant se trouve aussi mentionné dans la lettre de Guy à Theodald : *Cum vestrae ecclesiae etiam pueri in modulandi studio perfectos aliorum usquequaque locorum superent senes...* (Gerb., II, 2) et dans le Prologue qui fait suite à l'Epître : *Cum me et naturalis conditio et bonorum imitatio communis utilitatis diligentem faceret, cepit inter alia studia musicam tradere pueris.* (*L. c.*, p. 3.)

dans un âge fort avancé, à savoir au moment où il pressentit la fin de sa vie terrestre et voulait à ce but se retirer dans la solitude: *Dum solitariae vitae saltem modicam exsequi capio quantitatem.* (*Guidonis Epistola ad Theodaldum episcopum Aretinum;* Gerb., II, 2.) Mais malgré les prières d'objection de Guy, l'évêque lui demandait de donner au public le fruit de tout ce qu'il avait appris en fait de musique : *Vestra auctoritas jussit preferre in publicum* (*l. c.*).

Où l'avait-il étudiée, et qu'avait-il fait au cours de sa vie ? Autant de questions restées sans réponses, mais vers la solution desquelles peut nous acheminer la périphrase d'une des copies du *Micrologus,* publiée par D. Morin : « Guy d'Arezzo », *l. c.*, p. 336 *a* : *Praefatio auctoris : Cum jam aetatis nostrae cana series multis anfractibus laborata requiei tempus exposceret, ut depositis saecularium curis mens spe retributionis aeternae omnino Dei servitio libera vacaret, placuit auctoritati authenticae personae Theodaldi Pontificis, sibi tanto obnoxium beneficio ad laborem revocare studii ut quidquid musicae utilitatis* ARCTICIS FINIBUS PER VARIA TEMPORA ADQUIRENDO LABORASSEM, *regulis neumatibusque figuratis zelo communis* (?) *in commune communiter expenderem.* (Codex Harléien, 281, f° 1, avant la lettre à Théodald.)

II. — Un autre contraste du *Dialogue* vis-à-vis du *Micrologue* est la dénomination distinctive du *Dialogue* : *prima nona* (♭) et *secunda nona* (♮), qu'on ne rencontre jamais dans les traités de Guy.

Cependant aussi cette difficulté-là se réduit à rien quand on songe que le maître parvenu à sa maturité pouvait abandonner quelque peu de ce que le docile élève avait appris.

III. — Une troisième difficulté qui s'oppose à l'assertion que Guy soit l'auteur du *Dialogue* est que dans beaucoup de traités, soit manuscrits, soit imprimés, le *Dialogue* se trouve attribué à Odon.

1° Gerbert en cite quatre dans les *Scriptores*, I, 252, note : *Codex Vindobonensis hunc praefert titulum* : « *Incipit Dialogus a Domino Odone compositus de arte musica.* » — *Codex San Emeramensis istum* : « *Incipit Dialogus quem composuit Domnus Odo Abbas de arte musica qui Enchiridion dicitur.* » — *Admontensis vero saeculo XIII circ. ita inscribitur* : « *Incipit Dialogus de musica arte Domni Odonis Abbatis primi Cluniacensis coenobii quem Enchiridion appellavit.* »

« A la vérité, les manuscrits du Roi 369 et 7211 contiennent chacun un traité de musique qui porte le nom d'Odon. » (Gerb., I, praef., p. XXXIII.) — *In codice Vaticano reginae Sueciae* n° 72 *dialogus a domno Odone compositus de arte musica notatur.* (Gerb., I, praef., XXXV.)

2° Guillaume, abbé de Hirschau : *Otto in Enchiriade sua satis declarat.* (*Musica,* c. VII ; Gerb., II, 168 *b.*)

3° Engelbert, abbé d'Admont, en Styrie : ... *Posteriores musici sicut Odo Cluniacensis in suo Enchiridioni, manuali opere de musica inceperunt tetrachorda a* Γ *ut, quodgamma tantum valet in graeco, quantum G litera in latino.* (*Musica,* c. XIII ; Gerb., II, 295 *a.*)

Le même : *Et istae sunt sex consonantiae simplices et primae secundum praedictas sex conjunctiones vocum, quibus solis ponendis pro con-*

sonantiis perfectis Guido in sua Musica voluit esse contentus et Odo in suo Enchiridio de musica. (*L. c.*, c. xxviii ; Gerb., II, 318 *b.*) Voir le texte correspondant dans le *Dialogue* d'Odon. (Gerb., I, 255 *b.*)

4° Adam de Fulde : *Haec sane divisio Odonis in Enchiriade habetur.* (*Musica*, P. II, c. vii ; Gerb., III., 349 *b.*)

Plus haut nous avons vu que trois témoins attribuent le *Dialogue* à Guy d'Arezzo, et maintenant six témoins nomment Odon l'auteur de ce traité-ci. Comment ces deux attributions contraires peuvent-elles être conciliées ?

Elles sont d'abord tranchées par Guy lui-même, qui, dans sa lettre au moine Michel (*loc. cit.*), le renvoie à l'*Enchiridion* (le *Dialogue*) d'Odon, qui forme le fonds de sa doctrine. Mais comment se fait-il que ce *Dialogue* ait été, à plusieurs reprises, attribué à Guy lui-même [1] ?

*
* *

Une autre difficulté vient de l'emploi du *gamma* Γ dans la notation par lettres usitée dans le *Dialogue* et le *Micrologue*, pour marquer le son le plus grave du monocorde. Ceux qui ont fait honneur de cette invention à saint Odon de Cluny l'ont fait dans la persuasion que cet auteur avait écrit le *Dialogue* : or, comme il ne l'a pas écrit, cette attribution n'a aucun fondement. Odon le jeune en est-il l'inventeur ?

Cette question nous est difficile à résoudre, parce que nous ne possédons plus tous les traités composés avant le xi[e] siècle. Nous devrons donc ajouter foi aux écrivains qui étaient encore en possession de tous les traités antérieurs et qui ont parlé de cette affaire. Malheureusement ce sont (que je sache) des écrivains d'une époque assez reculée du premier millénaire : Jean de Muris, Adam de Fulde et Gerbert. Or, ces trois témoins disent que Guy a inséré le *gamma graecum* au monocorde :

1° Jean à trois reprises : *Secundum Guidonem qui ad partem gravissimam vocem unam apposuit.* (*Specul. mus.*, l. VI, c. xix ; Couss., II, 222 *b.*)... *Quod Guido considerans in sua Musica sequens Graecos gamma posuit ad designandam primam chordam* ut. » (*L. c.*, c. lxiii, p. 284 *b.*)... *Hoc autem Guido considerans, in Musica sua gamma posuit ad designandam primam chordam.* (*L. c.*, c. lxxii, p. 304.)

Nous savons déjà que Jean de Muris tient Guy pour l'auteur du *Dialogue*. Mais son contemporain l'abbé Engelbert distingue nettement entre la *Musica* de Guy et l'*Enchiridion*, c'est-à-dire le *Dialogue d'Odon* : *Guido in sua Musica... Odo in suo Enchiridio.* (Voir ci-dessus.) Il est donc possible qu'aussi Jean entendait sous le mot *Musica* le *Micrologue* de Guy. Cependant Adam de Fulde dit que Jean veut que le *gamma* ait été inventé avant Guy, — *Johannes tamen vult, ante Guidonem gamma esse adinventum* (Gerb., III, 342 *b*), —

1. Il nous paraît inutile d'imaginer le cas où un ms. mal copié ou mal lu aurait laissé lire, pour le nom de l'auteur, au lieu de *Odo*, *Udo*, transformé en *Guido*. A la vérité, on trouve *Otto* pour *Odo*, et ce nom même changé en *Utto*.

quoique Adam lui-même soit d'un autre avis. Il n'est guère à croire qu'il voulait désigner par « Jean » l'anglais Jean Cotton, car il venait de nommer Jean de Muris parmi ses autorités. (*L. c.*, p. 331 *a.*) Quoi qu'il en soit, l'auteur du *Dialogue* nous apprend que déjà de son temps le *gamma* était en usage, quoique rarement : *In primo capite monochordi ad punctum quem superius diximus*, Γ *literam, id est G graecum pone, quae, quoniam raro est in usu, a multis non habetur.* (Gerb., I, 253 *a.*) Odon ne peut donc pas avoir introduit le *gamma graecum.*

2° Adam de Fulde attribue à Guy l'apposition du *gamma* : *Guido... superaddens infra Proslambanomenon* Γ (*Musica,* P. II, c. I. ; Gerb., III, 342 *b*) et : « *Guido... subjecit Proslanomena* Γ. (*L. c.*, c. XVIII ; Gerb., p. 350 *a.*)

3° De cet avis est aussi Gerbert : *Mentio gammae*, dit-il, *quam monochordo addidit Guido.* (Gerb., I, praef., p. XXXVII.) Serait-il possible que ces deux savants musicologues n'aient pas connu le passage renommé, où Guy lui-même dit dans son *Micrologue* que la lettre grecque en question a été ajoutée par les modernes ? *gamma graecum a modernis adjunctum* (*Microl.*, c. II ; Gerb., II, 4 *a*) ; et en versifiant ses traités prosaïques dans les *Regulae rhythmicae*, Guy s'en exprime encore plus précisément, en nous informant que quelques-uns posent le *gamma* avant la première lettre : Γ *graecum* QUIDAM *ponunt ante primam literam.* (Gerb., II, 26.) Il s'ensuit que l'usage de cette lettre grecque existait déjà au temps de Guy, mais qu'il était encore nouveau au seuil du onzième siècle, et que la lettre A valait chez quelques-uns seulement pour la première lettre du monocorde, c'est-à-dire pour la lettre du plus grave son qui était écrit sur cet instrument d'école, quoique déjà l'auteur de la *Musica Enchiriadis* se fût servi d'un signe propre pour le son qui précède le son de l'A. (Voir Gerb., I, 152 ss., dans *Hucbaldi Musica Enchiriadis.*)

La question de l'ancienneté du *Dialogue* vis-à-vis du *Micrologue* serait éclaircie, si nous pouvions prêter foi au témoignage d'Adam de Fulde qui, au passage déjà mentionné, dit que le moine de Cluny Odon a *imité* Guy en admettant vingt cordes et se servant de la main pour les enseigner aux élèves : *Guido... quindecim chordis non contentus subjecit Proslambanomeno* Γ *ac netae hyperbolaeon superaddidit excellentes quatuor, viginti ponens chordas ac modo leviori manu discendas instituit* : *quod demum per Odonem Cluniacensem monachum prosecutum esse creditur.* (*Musica*, P. II, c. VIII ; Gerb., III, 350 *a.*)

C'est aussi l'avis de Gerbert, qui dit tout nettement que l'emploi fréquent du *gamma graecum* (que Guy a ajouté au monocorde) dans le *Dialogue* démontre la postériorité de ce dernier traité : *Quo nullum luculentius haberi potest argumentum, Odonem hunc Dialogi auctorem* (*quem etiam post Guidonem scripsisse frequens mentio gammae, quam monochordo addidit Guido, prodit*) *ab Odone nostro* (c'est-à-dire du saint abbé de Cluny) *diversum esse.* (Gerb., I, praef., XXXVII.) Je me borne à signaler seulement cette démonstration de Gerbert mise en

doute déjà ci-dessus, parce que Guy lui-même dit que l'insertion du *gamma* est une invention moderne et qu'il était déjà, de son temps, employé par quelques-uns. Mais au surplus aussi la raison (sur laquelle Gerbert fonde son avis que le *Dialogue* serait écrit après Guy, à savoir sur la mention du *gamma* plus fréquemment faite dans le *Dialogue*) manque de réalité. Je me suis donné la peine de compter les pages dans lesquelles les traités d'Odon le jeune (G., I., 251-302) et ceux de Guy d'Arezzo (G., II., 1-49) font mention du *gamma* ; en voilà le résultat :

Odon jeune : G., I, p. 253, 254, 257, 260, 273, 274, 278, 280, 281, 282 ;

Guy d'Arezzo : G., II, p. 4, 5, 6, 19, 20, 25, 26, 27, 29, 36, 46.

Le nombre des pages de Guy surpasse par une les pages d'Odon ; Gerbert s'était trop confié à sa mémoire. Adam de Fulde est donc, que je sache, le seul témoin d'une composition post-guidonienne du *Dialogue* et de l'invention du *gamma* attribuée à Guy.

*
* *

Mais il y a des preuves favorables à la composition anté-micrologienne du *Dialogue*.

Si l'on pouvait appliquer à Guy les paroles du manuscrit de Saint-Maur-les-Fossés, l'élève Arétin, « doué d'une rare aptitude pour toute sorte de savoir, confia jeune encore à sa mémoire tout ce qu'on peut savoir en fait de chant : »

Mira discendi gratia sibi datur ad omnia
Nam canendi scientiae plenam satis notitiam
Commendavit memoriae infra adolescentiam
Quam paginis inserere non ignoravit etiam
Velociterque scribere bonam tenens materiam

(Cod. 2273 de Troyes, f° 37) ; Guy et Odon le jeune, également doués de talent et d'aspirations, avaient environ le même âge ; on est tenté de croire que l'un trouva en l'autre un coopérateur dans la composition du *Dialogue*. Et c'est justement ce que l'auteur de ce traité avait l'intention de dire dans le prologue de son œuvre : « Je me suis adjoint un frère qui, en comparaison des autres chantres, me semblait être le plus parfait » : *assumpto quodam fratre qui ad comparationem aliorum cantorum videbatur perfectus, antiphonarium sancti Gregorii diligentissime investigavi.* (*Odonis Prolog. in Dial.*, Gerb., I, 251 *a-b.*) La même pensée en d'autres termes se trouve exprimée dans le titre du Tonaire d'Odon de Saint-Maur : *Incipit intonarium a Domno Odone Abbate diligenter examinatum et ordinatum, a Guidone sanctissimo monacho, optimo musico examinatum, probatum legitime, approbatum et authenticatum tamquam opus ad cantorum peritiam necessarium, Ecclesiae Dei honorificum, Deo gratificatum in eo plurimum collaudetur.* (Couss., *scr.*, II, 117 *a.*) Si ce titre du *Tonarium* édité du

manuscrit de Saint-Dié, s. xiv (v. Couss., I, xii) est authentique, Guy aurait été le coopérateur supplémentaire d'Odon pour l'achèvement définitif du Tonaire.

C'est donc par la coopération de Guy avec Odon que se serait aussi achevé le *Dialogue*, de sorte qu'il pouvait être intitulé non moins l'œuvre de l'un que l'autre : *Dialogus Odonis, Dialogus Guidonis.* Ainsi se concilient facilement ces titres en apparence contradictoires, et, de plus, s'expliquerait parfaitement 1° que Guy d'Arezzo ait été nommé Guy de Saint-Maur, puisque, collaborateur d'Odon de Saint-Maur, il aurait tout naturellement séjourné dans le même monastère ; 2° que Guy d'Arezzo ait importé en Italie la méthode toute française d'Odon, et les procédés de Ponce le Teuton, abbé de Saint-Maur-les-Fossés.

III. NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Cette hypothèse, — que tout semble devoir confirmer, — nous permettrait de revenir au texte publié par Dom Germain Morin ; et, sans prétendre que la notice du ms. de Saint-Maur-des-Fossés s'appliquât en tout à Guy d'Arezzo, il est bien permis de supposer, devant ce qui précède, que la confusion entre celui-ci et Guy Oeagrius se fit tout d'abord au monastère même de Saint-Maur-des-Fossés. De cette identification entre ces deux personnages, admise sans conteste depuis vingt ans, on a conclu que Guy, l'auteur du *Micrologue*, est né dans les environs de Paris. Pourtant cette opinion ne se maintient pas, car selon deux documents assez croyables sa patrie est l'Italie, probablement la ville d'Arezzo.

1° Adam de Fulde, en énumérant les principaux écrivains de musique, nomme après Boèce notre Guy en ces termes : *Venit post hoc Guido Italicae nationis homo, non incelebratus musicus.* (*Musica*, P. II, c. viii ; Gerb., III, 350 *a*.) Guy est donc Italien de naissance.

2° Le codex 10162 de Bruxelles[1], déjà mentionné ci-dessus, contient une glose marginale apposée au titre du *Micrologus* (*Epistola Guidonis ad Theodaldum episcopum*), f° 13 : *Iste Guido monachus abbas coenobii de cruce sancti Leufredi ordinis sancti Benedicti, patria Aretinus.* Le lieu natal de Guy est donc Arezzo. Ce manuscrit, on le voit, le confond déjà avec Gui d'Eu, dont nous avons parlé plus haut.

D'autres ont confondu Guy d'Arezzo avec le saint et grand abbé Guy de Pompose, quoique le musicologue Arétin lui-même l'eût appelé « son père et une partie de son âme » : *Patrem vestrum atque meum*

1. Nous sommes heureux de cette occasion de pouvoir aussi devant le public exprimer notre profonde gratitude à la Direction de la Bibliothèque Royale de Bruxelles, qui a eu la bonté de nous prêter le dit manuscrit.

Domnum Guidonem Pomposiae Abbatem, virum Deo et hominibus merito virtutis et sapientiae clarissimum et animae meae partem. (*Guidonis Epistola Michaeli monacho de ignoto cantu directa* ; Gerb., II, 44 *a*.)

De fait, quelques manuscrits du *Micrologue* donnent à Guy d'Arezzo le nom d'abbé. Les *Annales* de Camaldule nous font effectivement connaître que Guy aurait plus tard gouverné aussi l'abbaye d'Avellana, près Pompose : *Scriptores Annalium Camaldulensium* (l. II, p. 43) *non abhorent ab opinione, Guidonem Abbatem monasterii Avellani fuisse.* (Gerb., *Scr.*, II, praef., p. III.) S'il nous est permis de croire aux auteurs de ces Annales, cette résidence tomberait alors aux temps que Guy passait dans quelqu'un des monastères soumis à la juridiction du saint abbé Guy de Pompose († 1046), soit avant la fuite du moine musicien à Arezzo, c'est-à-dire dans la solitude, d'où l'évêque d'Arezzo Théodald le faisait venir à sa cathédrale, soit après le séjour de Guy dans sa ville natale, d'où il fut rappelé à Pompose pour obéir à son abbé et pour illustrer son monastère par son œuvre de musique (*Tanti itaque Patris orationibus flexus et praeceptis obediens prius auxiliante Deo volo hoc opere tantum et tale monasterium illustrare meque monachum monachis praestare* (Gerb., II., 44 *b*) et pour y trouver sa dernière retraite, *dum solitariae vitae saltem modicam exsequi cupio quantitatem.* (*L. c.*, Gerb., II., 2.)

En outre, c'est du docte abbé Engelbert d'Admont, que nous apprenons qu'en son temps Guy passait aussi pour un homme de Canterbury : *Guido vero Cantuariensis addidit in suo eodem Micrologo de musica ad praedictas* (Γ, G, g) $\frac{a}{a}$ la mi ré *superiorem, et* $\frac{b}{b}$ fa, ♮ mi et $\frac{c}{c}$ sol fa *et* $\frac{d}{d}$ la sol, *ultimas et acutissimas vocum, asserens melius esse in vocibus musicis abundare quam deficere.* (*Musica*, c. XIII ; Gerb., II, 295 *a*.) La mention du *Micrologue* et les mots *abundare quam deficere* dont Guy s'est servi au chapitre II (Gerb., II., 4 *b*) ne laissent aucun doute que le témoin cité entendait Guy d'Arezzo.

Le surnom *Cantuarien* nous paraît une erreur, provenant d'une confusion avec un homonyme anglais. Cependant, à supposer la véracité de cette notice-là, ce surnom nous rappellerait : 1° à la périphrase plus haut reproduite qui faisait dire à Guy, dans la *Praefatio auctoris* de son *Micrologue*, qu'il avait demeuré et travaillé dans les contrées septentrionales, *arcticis finibus* ; 2° à l'épître de Guy adressée au moine Michel, dans le début de laquelle il proféra ses plaintes à son ami en disant que ses envieux le poussent d'un séjour à l'autre, de sorte qu'il est abattu par les multiples détours des adversaires, mais toujours relevé et supérieur, *per anfractus multos dejectus et auctus*, et exilé aux pays lointains, *prolixis finibus exulatum.* (Gerb., II, 43 *a*.)

Exilé jusqu'à Canterbury, il y serait demeuré longtemps, de manière qu'on le croyait un habitant de cette ville (*Cantuariensis*). Toutefois, les termes mêmes des mss. de Guy, « exilé en de lointains pays » « ayant travaillé longtemps dans les pays du Nord », ces termes, disons-nous, peuvent être parfaitement entendus de la banlieue parisienne par rapport à Arezzo. Mais, d'autre part, il faut aussi remarquer qu'un séjour

de Guy en Angleterre, après sa collaboration éventuelle avec l'Odon du *Dialogue* n'est pas improbable, si l'on tient compte de ce fait, justement remarqué par Dom Germain Morin, que ce sont surtout les copies anglaises du *Micrologue* qui donnent à son auteur le surnom de Guy de Saint-Maur.

Pour résumer ce que nous venons d'exposer en vertu des documents sûrs ou probables, la vie de Guy se trace à peu près en ces lignes :

L'auteur du *Micrologue* est Italien sans conteste, et d'Arezzo. Obligé, sur son propre témoignage, de s'éloigner loin de son pays, et particulièrement dans une contrée plus septentrionale, il collabora, durant cet exil, avec Odon, l'auteur du *Dialogue*, qui cite, sans oser le nommer, le chantre éminent, *cantorum perfectus*, des conseils duquel il s'entoure, mais dont le *Tonaire* porte à son titre même le nom du collaborateur. Si les divers témoignages externes et internes touchant le *Dialogue* permettent à juste titre de reconnaître son auteur en Odon II de Saint-Maur-les-Fossés, c'est donc en cette abbaye parisienne que Guy d'Arezzo aurait alors séjourné, sans préjudice d'un séjour éventuel (?) à Cantorbéry. De retour plus tard dans son pays, il devint abbé des Camaldules d'Avellana, monastère près de Pompose, revint dans son lieu natal Arezzo, plus tard à Rome, subséquemment encore une fois à Pompose, où il voit le dernier jour de sa vie agitée, dans un âge d'ordinaire encore assez vital, mais d'un corps petit et faible, trop tôt brisé par ses nombreux voyages et mésaventures, un moine ingénieux et énergique, partout recherché, partout persécuté et enfin estimé comme ne le fut guère un autre homme de son temps.

D. Célestin Vivell, O. S. B.
et Amédée Gastoué.





Nouvelles Musicales

M. ALEXANDRE GUILMANT, Dr EN MUSIQUE.

Notre vénéré maître et président de la *Schola*, M. Alexandre Guilmant, vient d'être l'objet d'une distinction flatteuse, dont l'initiative revient aux musiciens de l'Université de Manchester. On sait que le maître organiste est depuis longtemps bien connu au delà du détroit, et que même des sociétés musicales portent son nom. A Manchester en particulier, M. Guilmant, à plusieurs reprises, s'était fait entendre en des récitals d'orgue sur le célèbre Cavaillé-Coll du Town-Hall de cette importante ville.

Son confrère M. le Dr J. Kendrick Pyne, organiste de la Town-Hall, et professeur à l'Université [1], a profité de la présence de M. Guilmant pour un récent récital donné par lui dans la grande salle de l'Université, et proposé à ses collègues et au Chancelier de conférer au grand organiste français le titre de *Docteur en musique* H. C. (*honoris causa*), ainsi qu'il est dans l'usage des universités anglaises, pour honorer les maîtres qu'elles veulent distinguer.

A la suite du récital qu'il venait de donner, le 1er juillet, M. Guilmant, le jour suivant, fut introduit devant l'assemblée des professeurs en robe, presidés par M. le Chancelier de l'Université, auquel M. le Dr Pyne a adressé le *speech* suivant, en présentant M. Guilmant :

Sir,

« J'ai l'honneur de vous présenter un éminent artiste, pour en faire l'apologie.

« *Créateur musical.* — On peut sans exagération l'appeler une sorte « d'admirable créateur », car il a essayé toutes les branches de son art, et toutes avec un succès consommé, sans égal dans une période abandonnée au spécialisme pur et simple.

« *Exécutant.* — Un calendrier moderne de l'art qui, par devoir, serait forcé de placer chaque célébrité à la place propre qu'elle doit occuper, désignerait infailliblement dans sa critique musicale notre récipiendaire comme le premier de tous les artistes exécutants sur son instrument, le roi des instruments en France. On peut même aller plus loin, et dire en toute confiance qu'il est, lui premier, à la tête de tous les exécutants d'Europe, où il est bien connu.

« *Ecole anglaise.* — En opposition à l'école anglaise enchaînée, consacrée aux innombrables services quotidiens de l'église, les maîtres de chapelle français et les musiciens de musique sacrée sont moins tenus et emprisonnés ; ils ont un champ plus vaste, et plus de liberté. Par une conséquence toute naturelle, M. A. Guilmant a pu se rendre tout à fait le « pèlerin musical » de sa génération, et presque tous les

1. M. Kendrick Pyne est un des plus remarquables organistes anglais, élève de Samuel-Sébastien Wesley.

centres d'art musical ont pu se délecter à l'entendre, et admirer l'agilité de ses doigts merveilleux ; ils ont pu écouter avec respect la superbe interprétation des divins messagers des grands maîtres.

« *A la Trinité.* — Malheureusement, il ne nous est plus donné de l'entendre sous les voûtes sonores de la Trinité. C'est là que, pendant de longues années, on a pu écouter ces hymnes et cantiques admirables ; mais, s'il s'est retiré, « ses œuvres le suivent ». Il a laissé derrière lui en effet un héritage : c'est ce genre déjà traditionnel, de traiter le plain-chant de l'Église gallicane, genre qui pour cela restera longtemps un monument durable de son style.

« *Compositeur.* — Ses compositions sont nombreuses et très populaires ; nulle part davantage qu'à Manchester, où depuis trente-trois ans, elles sont fréquemment exécutées. Al. Guilmant prouve qu'il est concret dans la forme, fin en harmonie, complexe en contrepoint, et par-dessus tout harmonieux. Al. Guilmant possède ce don spécial de la mélodie simple et pure, maintenant si rare, hélas ! et que l'on peut dire être le plus grand charme de la musique, sans laquelle tout en effet semble fade, faible et sans profit.

« *Improvisateur.* — Il est un des derniers grands improvisateurs, race à peu près éteinte. Entendre, en effet, improviser Al. Guilmant sur un thème donné est une « éducation musicale » des plus précieuses. Nous avons eu l'extrême bonheur d'apprécier son talent dans ce genre, dans cette même salle, hier soir.

« *Musique ancienne.* — C'est aussi à M. Al. Guilmant que nous sommes redevables d'avoir « fait revivre l'antiquité ». Il a sauvé bien des créations musicales qui sont devenues familières, en les préservant d'un oubli immérité. Il a réédité ces œuvres anciennes ; il a pour ainsi réincarné, à l'usage des amateurs d'œuvres délicates et raffinées, ces douces jouissances des temps passés, d'époques non moins laborieuses que tenaces.

« *Influence.* — Enfin, il a exercé une influence bienfaisante sur son temps, et soyez persuadé, Sir, que beaucoup de ses élèves, disciples, admirateurs et amis, seront heureux de le voir honorer aujourd'hui. Je crois pouvoir affirmer que ce fait augmentera notre influence et cimentera toujours davantage l'amitié qui existe entre notre nation et cette grande nation, si avancée dans la civilisation, dont il est un brillant joyau.

« C'est pourquoi, Sir, je vous recommande M. Félix-Alexandre Guilmant :

« Commandeur de l'ordre pontifical de Saint-Grégoire le Grand ;

« Chevalier de l'ordre de Saint-Sylvestre ;

« Chevalier de la Légion d'honneur ;

« Organiste du Trocadéro, à Paris ;

« Professeur d'orgue au Conservatoire national de France et à la *Schola* ;

« Pour tous les degrés du doctorat en musique. »

A la suite de cette allocution, M. le Chancelier a proclamé M. Guilmant, revêtu de la robe et du bonnet traditionnels, *Docteur en musique* de l'Université de Manchester.

En adressant toutes nos sympathiques et respectueuses félicitations à notre cher maître, et toute notre gratitude aux Chancelier et Professeurs de l'Université de Manchester, nous ne serons ici que les légitimes interprètes de tous les amis de la *Schola*.

Rappelons que le dernier docteur promu dans les mêmes conditions que M. Guilmant est le célèbre chef d'orchestre allemand Hans Richter.

***

Notre sympathique confrère M. Henri Quittard, qui fut pendant longtemps un de nos actifs collaborateurs, vient de recevoir, à l'Académie des Beaux-Arts, une des plus hautes récompenses pour son remarquable travail sur *Henri Du Mont*, paru dans nos pages, complété par les motets du même auteur publiés au bureau d'Edition. C'est sur le rapport du maître Saint-Saëns que ce prix bien mérité a été accordé. Toutes nos amicales félicitations à M. Quittard.

Epinal. — La *Schola* d'Epinal, elle aussi, travaille à la diffusion de la musique religieuse recommandée par le *Motu proprio* de Pie X.

Le 3 juillet de cette année, invitée par M. le curé de Mirecourt (Vosges), elle a exécuté à la messe les morceaux suivants :

1° *Messe brève* de Palestrina ; 2° *Alleluia grégorien* (Edition Vaticane) ; 3° *O vos omnes* (Vittoria) ; 4° *Ave verum* (Josquin des Prés).

Dans un concert donné le même jour, à Mirecourt aussi, elle a exécuté :

1° Un chœur de *Judas Machabée*, de Haendel ; 2° un chœur de *Castor et Pollux*, de Rameau ; 3° un *chœur profane*, de Orlando Lassus ; 4° *Chanson de la Roze*, de G. Costeley ; 5° enfin *la Bataille de Marignan*, de Janequin, qui a obtenu le plus vif succès puisqu'il a fallu immédiatement en donner une seconde audition.

Le tout *a cappella*, naturellement, messe et concert.

Vannes. — La fête des saints apôtres Pierre et Paul, à la cathédrale, a donné lieu au beau programme suivant, préparé par les soins de M. l'abbé Pirio :

Messe : introït, graduel, alleluia, communion, de l'office grégorien (vatican) ; *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus*, de la messe *Tertia*, de M. Haller. — Vêpres : psaumes grégoriens. — Salut : *O salutaris*, à 4 voix mixtes, P. de la Rue ; *Tu es Petrus* (grégorien) ; *Ave Maria*, 4 voix, xvi[e] s. ; *Tantum*, 4 voix, Palestrina ; *Dieu soit loué*, chœur final, 4 voix, extrait des psaumes de Goudimel.

Léhon (diocèse de Rennes). — Nous sommes heureux de reproduire la note suivante, parue il y a quelques semaines dans la *Semaine religieuse* de Rennes, et qui nous est parvenue trop tardivement pour être insérée dans notre dernier numéro. Elle montre le chemin que font les bonnes idées dans le pays rennais, si tenace, mais aussi si réfractaire jusqu'ici dans la restauration de la vraie musique de l'Église :

« Le regretté recteur de Léhon, M. l'abbé Fouéré-Macé, était Malouin d'origine. Chercheur patient et archéologue érudit, il a, pour ainsi dire, reconstruit pierre par pierre l'ancienne chapelle de la fameuse abbaye ; et si le temps et l'argent ne lui avaient fait défaut, il eût vraisemblablement cherché à relever aussi les vénérables ruines du couvent tout entier.

« Il y a quelques jours, lorsque M. l'abbé Méheust, recteur actuel de la paroisse, voulut évoquer le souvenir grandiose des liturgies bénédictines et faire revivre un instant dans son église restaurée les mystérieuses harmonies d'autrefois, il fit appel — pour honorer davantage la mémoire de son digne prédécesseur — à deux prêtres du pays malouin. Voilà pourquoi, lundi dernier, M. l'abbé Verdier, recteur de Hirel, et M. l'abbé Ruellan, son vicaire, se trouvaient à Léhon, près Dinan, avec la maîtrise de leur paroisse. Car il ne s'agissait pas ici de conférences historiques ou de promenades archéologiques ; ils étaient simplement venus pour offrir à Dieu, en cette solennité pentécostale, les purs échos du chant traditionnel de l'Église.

« Au début, les quelques amateurs de musique religieuse qui se trouvaient là ont dû certainement regarder avec une ironique indulgence cette humble maîtrise de campagne, composée d'une quinzaine de voix à peine, et malheureusement privée dans la circonstance de deux de ses meilleurs chantres. A vrai dire, la quantité et la qualité de ses interprètes semblaient ne pouvoir répondre aux difficultés d'une exécution sans prélude ni accompagnement. Mais nous jugions en profanes des effets et de la puissance du chant grégorien.

« Dès les premières paroles de l'introït, nous sommes transportés dans un autre monde, en dehors de toutes les conventions classiques et de tous les préjugés mondains qui empêchent ordinairement le peuple chrétien de comprendre et d'aimer sa vieille musique religieuse, si belle pourtant, si fraîche et si libre dans son inspiration et son mouvement, si vraiment populaire !

« Pendant toute la messe, nous écoutâmes, immobiles et muets, mon compagnon et moi, profondément impressionnés par l'ensemble de ces voix inégales si admirablement fondues. Nous nous laissions emporter sur les ailes du mélos liturgique, à

la fois déconcertés et ravis par les accents de cette prière u· anime et sincère dont l'intime ardeur d'expression pénétrait jusqu'à nos âmes, .

« Ce sont des moments précieux que ceux-là, et dont le souvenir réconforte et console de la pitoyable décadence où nous vivons. Pour retrouver les véritables émotions artistiques et religieuses que doit faire naître en nous ce chant inspiré, il faut entendre la *Schola cantorum* de Hirel. Il est impossible de rendre avec plus de simplicité, de naïveté et d'élan, tous les sentiments de foi et d'amour que la musique grégorienne a traduits si fortement et si exactement, parce que je crois qu'il est impossible de rencontrer chez un maître de chapelle plus de talent et d'enthousiasme, et chez ses disciples plus de candeur d'âme et d'oubli de soi, plus de vraie piété.

« Nous avons eu dans l'église de Léhon, en cette mémorable journée, l'impression que si l'art grégorien n'a presque pas d'admirateurs, c'est qu'il est encore trop peu connu, et que ces sortes de manifestations musicales, quand elles sont conduites par de pareils maîtres, deviennent une forme d'apostolat inappréciable.

« C'est le mot de reconnaissance que je devais à ceux qui m'ont si grandement réjoui et édifié.

« J. D. »

BELGIQUE

LE CONGRÈS LITURGIQUE DE LOUVAIN.

Nous regrettons de n'avoir pu mentionner dans notre dernier numéro, — l'envoi de notre correspondant ne nous étant parvenu que pendant l'impression du fascicule de juillet, — les beaux résultats par où la musique est intéressée, dans les remarquables sessions du Congrès liturgique de Louvain.

Ce Congrès fut organisé par les RR. PP. Bénédictins de l'abbaye du Mont-César, à Louvain, à la suite de la diffusion de leur excellente revue-paroissien, la *Vie liturgique*.

Quatre cents hommes, prêtres ou laïques, se pressaient dans les cloîtres du monastère, sous la présidence du cardinal Mercier, archevêque de Malines. Les moines avaient choisi cette occasion pour l'inauguration de leurs nouvelles orgues, sorties des ateliers de M. Georges Cloetens, l'excellent organier de Bruxelles. MM. Georges Cloetens, le facteur, Dom Ermin Vitry, organiste de l'abbatiale, M. Joseph Jongen, le professeur bien connu, ont fait valoir les jeux de ce bel instrument, avec des pièces de Hændel, Tinel, César Franck, Widor, Bach, Scarlatti.

Des vœux adoptés par le Congrès nous détachons les suivants, en rapport avec ce qui se pratique déjà dans un certain nombre d'églises de Belgique :

« Dans les classes, les maîtres, s'ils veulent que leur enseignement du catéchisme porte des fruits, feront bien d'initier les enfants à la liturgie et au chant, en leur donnant l'intelligence du temps liturgique, des cérémonies sacrées de la messe, l'explication de l'épître et de l'évangile du dimanche suivant, et en les exerçant au chant des psaumes et des hymnes.

« Il est infiniment préférable que tous les enfants qui ont fait leur première communion assistent à la grand'messe, celle-ci étant plus intuitive et plus instructive à tous égards.

« Il est nécessaire de bannir des cérémonies sacrées tous les chants non liturgiques, tous les cantiques en langue vulgaire qui ne sont pas irréprochables au point de vue littéraire et musical, et de serrer de très près dans le choix de ces compositions, le temps liturgique et le cycle des fêtes.

« On s'efforcera de créer une chorale d'enfants choisis parmi les enfants des catéchismes de 9 ans, 10 ans, et de persévérance. Cette chorale, bien recrutée et bien stylée, serait chargée de chanter l'ordinaire de la messe.

« Nous mentionnerons aussi le remarquable rapport de dom Ermin Vitry sur l'*Esthétique du Chant grégorien*. Il dégage la portée esthétique du *Motu proprio* de

Pie X et établit que le chant grégorien est véritablement un art doté de quatre qualités essentielles : la concentration de l'idée dans ses formules synthétiques, la logique du développement de la cantilène sacrée, la souplesse des mélodies, enfin, l'alliance de la pureté et de l'onction qui communiquent à l'âme les plus puissantes émotions religieuses. »

Polémiques. — Notre confrère de Rome, la *Rassegna gregoriana*, aime décidément la polémique. On peut différer d'opinion sur certains points : *In dubiis libertas*. Nous ne pouvons pas tolérer qu'une revue qui se pique de suivre une ligne de conduite analogue à la nôtre ne perde pas une occasion de nous molester, en nous traitant Dieu sait comme ! Nous protestons une dernière fois contre le genre de rédaction acerbe et outrecuidant adopté par cette revue, et puisque L. R. continue d'être gêné par la *Tribune*, nous lui ferons une simple réponse, peu en peine de la mise en demeure qui nous est faite d'une réparation, due à notre « propre honneur » ! En vérité, L. R. s'en accroit donc beaucoup, de traiter ainsi ses confrères en les accusant de mauvaise foi ?

Qu'on en juge. Dans notre numéro de mai 1910, nous avons ajouté à la fin de l'étude de M. l'abbé Marcetteau, « notre remarquable collaborateur » (bien que cette expression ne plaise pas aux amis de L. R.), une note, où nous avons fait remarquer que Dom Mocquereau avait précisé plus nettement certains points de son système. Que nos lecteurs veuillent bien s'y reporter : ils pourront eux-mêmes se rendre compte si nous « blessons le respect dû à la vérité » (*sic*). Nous n'avons jamais dit que Dom Mocquereau avait prêché une doctrine contraire ; nous avons dit, en propres termes, que « nous avons vu avec plaisir Dom Mocquereau ajouter » à ses publications habituelles « ce qu'il a écrit de plus clair et de plus précis sur le sujet ». Nous nous félicitions — et en cela, c'est, nous semble-t-il, manifester l'amour de la paix — que « Dom Mocquereau, qui *semblait* avoir prêché une doctrine différente », s'exprimât, en somme, d'une manière plus nette, de la même façon que M. l'abbé C. Marcetteau.

Où est la victoire ? Où la déclaration nouvelle ? Nous cherchons en vain ; il faut les yeux de L. R. pour voir. Nous savions depuis longtemps ce que Dom Mocquereau avait dit : nous nous sommes réjoui qu'il l'ait à nouveau redit, et souligné en forts caractères.

Voilà les procédés de la *Rassegna* : ils sont ridicules, pour ne pas dire plus. Libre à cette revue de se battre, tel don Quichotte, contre des moulins à vent ; ce n'est pas notre habitude. Nous ne la suivrons pas sur ce terrain.

La Rédaction.





« Explication de la lettre qui est imprimée dans le cinquième Livre de Madrigaux de Claudio Monteverde ».

(*Suite*)

A la stupéfaction de quelques-uns, pour lesquels il ne peut exister d'autre « prattica » que celle qui est enseignée par Zerlino.

Il met : *quelques-uns* et non : *tous*, car il ne veut comprendre par là que son adversaire et les disciples de celui-ci.

Il écrit : *à la stupéfaction*, parce qu'il sait bien que ces gens ignorent non seulement la seconde « prattica », mais encore une grande partie de la première (ce que mon frère fera voir plus loin) ; et ensuite : *pour lesquels il ne peut exister d'autre « prattica » que celle qui est enseignée par Zerlino*, ce qui veut dire : « pour lesquels il ne peut exister d'autre « prattica » que celle qui est enseignée par Messer Adriano [1] ».

Or le Révérend Zerlino, comme il l'affirme lui-même, n'a pas eu l'intention de traiter d'une autre « prattica » que celle-ci !

« Mon intention, dit-il donc, n'est pas, et n'a jamais été, de décrire l'usage de la « prattica » employée par les anciens (Grecs ou Latins), quoique j'en fasse quelquefois mention. Je ne parlerai que de ceux qui ont retrouvé notre manière actuelle de faire chanter à la fois un grand nombre de parties [2] au moyen de modulations et de mélodies diverses, selon le genre adopté par Messer Adriano [3]. » Le fait du Révérend Zerlino reconnaissant que la « prattica » enseignée par lui ne soit pas la seule et unique à considérer, est une raison de plus pour que mon frère ne cherche à s'appuyer que sur les principes de Platon [4] (consacrés par le divin Cipriano et l'usage moderne), qui sont opposés à ceux

1. Adriano Willaërt, voir p. 24, note 1.
2. Polyphonie.
3. *Sopplimenti musicali*, 1588, livre I, ch. I (indication mentionnée dans le texte italien).
4. « Quando fui per scrivere il pianto del Arianna, nan travando libro che mi aprisse la via naturale alla imitazione, ne meno che mi illuminasse che dovessi essere imitatori altri che Platone per via di un suo lume rinchinso cosi che appena potevo di lontano con la una debil vista quel poco che mi mostrassi. » (*Melodia overo seconda pratica musicale*). (Lettre du 22 octobre 1633.)

que préconise le Révérend Zerlino (mis en pratique par Messer Adriano).

Mais soyons assurés que pour ce qui regarde les consonances et les dissonances, ce qui veut dire : « que l'adversaire et ses disciples soient assurés que pour ce qui regarde les consonances et les dissonances » (c'est-à-dire de la manière de s'en servir), *il y a encore une considération bien différente de celle qui vient d'être énoncée.*

Dans la considération qui précède et qui a trait à l'emploi des consonances et des dissonances, mon frère vise spécialement les règles du Révérend Zerlino à la troisième partie de ses *Istitutioni*.

Ces règles [1] cherchent à établir la perfection de l'harmonie au point de vue de la pratique, et non celle de la mélodie pour le même but [2].

Les exemples musicaux [3] donnés à l'appui de ces lois [4] le prouvent bien, car il n'est tenu aucun compte de l'action exercée par la parole, et l'harmonie reste nécessairement la maîtresse (et non la servante) de celle-ci.

Mon frère démontrera aussi à l'adversaire et à ses disciples que dans la manière de pratiquer les consonances et les dissanances, l'harmonie devra toujours être soumise à l'expression des paroles [5] ; elle ne pourra donc plus être envisagée de la façon qui vient d'être mentionnée [6], et pas davantage non plus, comme il va en être question dans ce qui va suivre.

Or cette considération, tout en satisfaisant la raison et le bon sens, devient le principe de la composition moderne.

En satisfaisant la raison, c'est-à-dire que l'harmonie devra se baser sur les consonances et les dissonances [7] telles qu'elles ont été reconnues par les mathématiciens. Et mon frère, tout en traitant néanmoins de leur usage, s'appuie aussi sur la puissance de la parole, qui est la véritable patronne de l'art [8], et sur la mélodie parfaite, comme la considère Platon dans la troisième partie de la *R. P.* [9].

Voilà donc pourquoi mon frère a adopté ce terme de seconde « prattica ».

Et le bon sens, ce qui veut dire qu'en plus de l'expression des paroles mêmes, qui commande au rythme et à l'harmonie (je dis « commande », car la composition musicale ne vaut pas seulement par le perfectionnement de la mélodie pure), ces deux facteurs [10] devront eux aussi remuer

1. Zarlino, *Ist. harm.*, IIIe partie, ch. XLII : « Delli contrapunti diminutivi a due voci, in qual modo si possono usar le dissonanze ».
2. Le but pratique.
3. Les règles et les exemples de Zarlino ne s'appliquent qu'au contrepoint.
4. Les règles de Zarlino dont il vient d'être question.
5. Claudio Monteverde considère la combinaison des consonances et des dissonances comme moyen expressif servant au drame ; de même R. Wagner.
6. D'après les règles de Zarlino.
7. « E questa Harmonia non solamente nasce dalle consonanze, ma dalle dissonanze ancora : perciochè i buoni musici pongono ogni studio di fare che nelle Harmonie le dissonanze accordino, e con maraviglioso effetto consuonino. (Zarlino, *Ist. harm.*, IIe partie, ch. XII.)
8. « Signora principale dell'arte » ; c'est l'art dramatique qui est visé ici.
9. *La République.*
10. Le rythme et la mélodie.

les passions de l'âme comme le dit Platon [1] : « solo enim melodia ab omnibus quotcunq ; [quotcunque] distrahunt animum retrahens contrahit in se ipsum ».

L'harmonie seule, aussi parfaite qu'elle puisse être, n'arrive pas à ce résultat et le Révérend Zerlino lui-même l'avoue par les paroles suivantes : « Si nous prenons la simple harmonie [2] sans rien lui ajouter, elle est impuissante à produire un effet extrinsèque quelconque » ; et un peu plus loin il met : « Elle ne fait que préparer et disposer à un certain état intrinsèque, à l'allégresse ou bien à la tristesse, mais cela n'induit pas qu'elle puisse exprimer aucun effet extrinsèque [3]. »

Voilà ce que j'ai voulu vous dire au cas où ce terme de « seconde prattica » serait employé par d'autres.

Mon frère informe donc le public que ce terme est bien de sa propre invention pour qu'on le reconnaisse et qu'on en soit convaincu, lorsque ses adversaires signifieront, à la suite d'Artusi : « la seconde « prattica » n'est en vérité que la lie [4] (le dépôt) de la première ».

Voilà ce qu'il [5] a déclaré pour médire des œuvres de mon frère, si bien qu'en l'année 1603 [6], celui-ci se proposa de commencer à lui répondre. Or, à peine cette expression lui était-elle sortie de la bouche qu'Artusi, l'attrapant pour ainsi dire au vol, se mettait à attaquer et le terme et la musique de mon frère ! Et pour quel motif ? Que celui qui le sait en fasse donc part, et si quelqu'un peut en trouver la raison écrite n'importe où, qu'il nous la montre ! Mais pourquoi l'adversaire s'en étonne-t-il au point de dire à ce propos dans son discours : « Vous paraissez tellement jaloux de ce nom [7] que vous craignez qu'on vous le vole. » Ce qui équivaut presque à dire : « Inutile de vous alarmer d'un pillage semblable, car vous n'êtes pas un personnage assez méritant pour qu'on vous imite et qu'on vous prenne la moindre des choses. »

Eh bien ! je fais savoir à Artusi que s'il considère la chose de cette façon-là, mon frère, lui, aurait bien des arguments en sa faveur et particulièrement pour ce qui regarde le *canto alla francese* [8].

Ce genre de musique si moderne, livrée à la presse depuis trois ou quatre ans seulement, n'a point cessé d'être admirée depuis, soit à l'état de motets, soit à celui de madrigaux, chansonnettes et airs [9]. Qui

1. Le *Timée*, ch. XXX (annotation citée dans le texte). Voir aussi la préface des *Madrigali Guerrieri e Amorosi* de Claudio Monteverde, 1638.
2. *Ist. harm.*, IIe partie, ch. VII (dans le texte).
3. « On chercherait en vain, dans la combinaison des notes qui composent le chant, un caractère propre à certaines passions ; il n'en existe point. Le compositeur a la ressource de l'harmonie, mais souvent elle-même est insuffisante. » (Gluck à Corancez.)
4. Traduction littérale : *feccia.*
5. Artusi.
6. Voir avant-propos, III.
7. Du nom de seconde « prattica ».
8. « Chant à la française », c'est-à-dire style des chansons françaises de l'époque.
9. L'édition des *Scherzi musicali* de 1632 est intitulée : *Scherzi musicali cioè arie e madrigali in stil recitativo.* (B. Magni, Venise.) (Bibl. du Conservatoire de Paris.) Voir, en France, les *Chansons en manière d'air.*

est-ce qui l'a rapportée le premier en Italie, si ce n'est mon frère, à son retour des bains de Spa en l'année 1599 ?

Et qui l'a appliquée avant lui, aussi bien à des paroles latines que profanes dans notre langue ?

N'est-ce pas lui qui a écrit ces *Scherzi* [1] alors ?

Voilà des faits qui parlent pour lui et d'autres encore que je passe sous silence (la chose ne pouvant être, comme je l'ai dit, envisagée dans ce sens-là). Quant à la dénomination de seconde « prattica », elle s'explique par l'usage qui en a été fait ; mais elle pourrait être aussi bien appelée première « prattica », en ne considérant que son origine.

Et aussi afin que les esprits novateurs puissent acquérir suffisamment de liberté pour entrevoir un autre but que la simple harmonie.

Un autre but, c'est-à-dire que ceux-ci ne doivent pas se borner à croire que toutes les exigences de l'art résident, en n'importe quel cas, dans l'observation des règles de première « prattica ».

Car l'harmonie, dont la puissance expressive est nécessairement limitée, n'a pas les moyens de se transformer au fur et à mesure de la diversité des mélodies [2], et elle ne peut non plus s'adapter parfaitement à l'expression de la parole ; ce qui est donc tout l'opposé de la seconde « prattica » (ou la perfection de la mélodie).

Que la simple harmonie.

Il ne faut pas entendre par là celle qui s'applique à quelques fragments de la mélodie, mais bien celle de la mélodie entière.

Et si l'adversaire, se plaçant à un point de vue plus général, avait considéré l'harmonie du madrigal de mon frère *O Mirtitto* [3] de cette manière-là, il n'aurait pas écrit tant d'énormités au sujet de sa tonalité. L'Artusi a également critiqué et démontré la confusion qui se produit dans les mélodies commencées par un ton, continuées en un autre, et terminées dans un troisième complètement éloigné du premier et du second.

« Cela fait le même effet, remarque-t-il, que d'entendre les propos d'un fou qui, aux prises avec un tonneau, frapperait au hasard (comme on dit), soit sur le bois, soit sur le cercle du tonneau. »

M.-L. Pereyra.
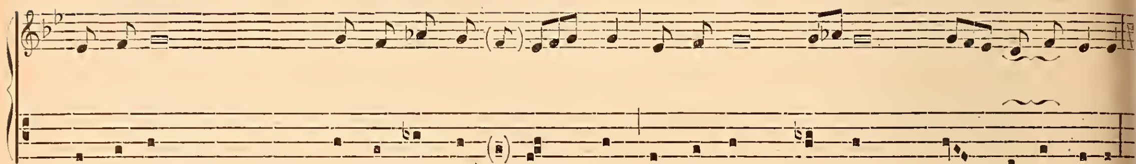
(*La fin prochainement.*)

1. *Scherzi musicali.*
2. Le sens de ce paragraphe peut être étendu à ceci : les esprits novateurs (les compositeurs novateurs) doivent rechercher autre chose que la simple musique : pour eux, cette dernière ne doit pas être un but, mais un moyen qui mène à ce but : l'action dramatique. R. Wagner a écrit : « L'erreur où est tombé le genre de l'opéra consiste en ceci, qu'on a fait de la musique le but de l'œuvre, alors qu'elle ne doit être que l'un des moyens d'expression, et que, par contre, le but même de ce qu'il s'agit d'exprimer, c'est-à-dire le drame, n'a plus été considéré que comme un moyen d'expression. » (III, 282.)
3. *Cantilene* dans le texte italien. Voir la note 2, p. 22.
4. Deuxième madrigal du Ve livre (1665) sur les paroles de la seconde scène du *Pastor Fido* de B. Guarini.

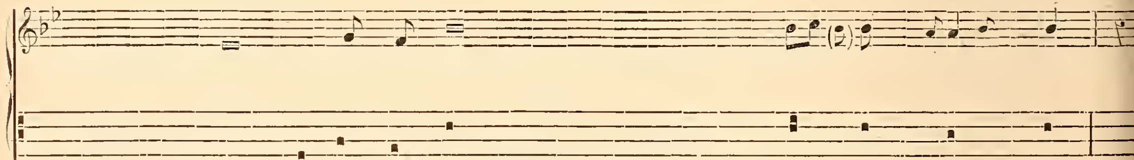
Formulaire de Récitatifs pour les Graduels et Chants ornés

(*Suite*)

Graduels du 5e ton (festival n° 1)

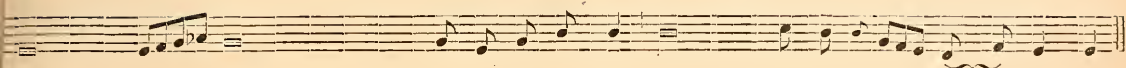


℟. 1. Ad Dó- minum * eum tri- bu- lá- rer cla- má- vi,
2. Ex- ál- tent eum * in ec- clé- si- a ple- bis,
3. Qui o- perátus est * Petro in a- po- sto- lá- tum, o- pe- rátus est mi- hi in- ter gentes :
4. E- lé- cti mei * non la- bo- rá- bunt fru- stra, ne- que germi- ná- bunt in contur- ba- ti- ó- ne :
5. Quem-ád-modum * desíde- rat cer-vus ad fon- tes a- quá- rum,
6. Com-mu-nicántes * Christi passi- ó- ni- bus, gau- dé- te,
7. Dó- mi- ne, * spes mea a ju -ven- tú- te me- a : in te confir- má- tus sum ex útero :
8. Ju- stó- rum * ánimae in ma- nu De- *i* sunt :
9. -
10. Be- á- tus vir * qui ti- met Dó-*mi*-num :
11. Ju-stus *, cum ceci- de- rit, non col- li- dé- tur,
12. A- ni- ma nostra, * sic- ut pas- ser e- ré- *pta* est,
13. Ec- ce * sacérdos magnus, qui in di- é- bus su- is
14. Ad- ju- vábit * eam De- us vul- tu su- o :
15. Spé- ci- e tua, * et pul-chri- tú- di- ne tu- a,
16. Dif- fú- sa est * grátia in lá- bi- is tu- is,
17-18. U-nam pétii * a Dómi- no, hanc re- quí- ram,
19. An- ge- lus * Dómini Rápha- el ap- pre hén- dit et li- gá- vit dae- mó- nem.
20. Con- fi- teántur ti- bi * pó-pu- li, De- us :



℣. 1. Dó- mi- ne, libera ánimam meam a lábiis in- í- quis :
2. Con- fi- te- ántur Dómino misericór-*di*-ae e- jus :
3. Grá- ti- a Dei in me vácua non fu- it :
4. Cór- po- ra ipsórum in pa- *ce* se- púl- *ta* sunt :
5. Si- ti- vit á- *ni*-ma me- a
6. Si ex- pro- brámini in nómine Christi, † beá- ti é- *ri*- tis : / quóni-am quod est honóris, glóriae, et virtú- tis De- i,
7. Me au- tem propter innocéntiam sus- ce- pi- sti :
8. Vi- si sunt óculis insipi- én- *ti*- um mo- ri :
9. Et con- sti- tuisti eum † - - - - - - - - - - - - - -
10. Po- tens in terra erit se- men e- jus :
11. To- ta di- e mise- ré- *tur* et cóm- *mo*- dat :
12. Lá- que- us contrítus est, † et nos liberá- ti su- mus :
13. Non est in- vén- tus si- *mi*- lis il- li,
14. Flú- mi- nis ímpetus | laetíficat civitá- tem De- i :
15-16. Propter ve- ri- tá- tem et mansuetúdinem, et ju- stí- *ti*- am :
17. Ut vi- de- am voluptá- tem Dó- *mi*- ni :
18. Be- á- ti qui hábitant in domo tu- a, Dó- *mi*- ne :
19. Ma- gnus Dó- minus no- ster,
20. Be- ne- di- cat nos Deus, Deus noster, † bene- di- *cat* nos De- us :

Gradualia Vi toni (festivalis I)
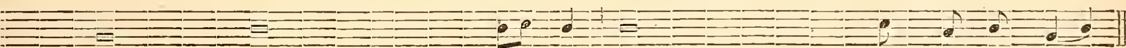




- et ex- au- dí- vit me.
et in cáthedra se- ni- ó- rum lau- dent e- um.
et cogno- vé- runt grá- ti- am De- i quae da- ta est mi- hi.
quia se- men benedictórum Dó- mi- ni est, et ne- pó- tes e- ó- rum cum e- is.

ita desíderat á- ni- ma me- a ad te, De- us.

ut in revelatió- ne gló- ri- ae e- jus gaude- á- tis ex- sul- tán- tes.
de ven- tre ma-tris me- ae tu es pro- té- ctor me- us.
et non tan- get il- los tor- mén- tum ma- lí- *ti*- ae.
Gló- ria et ho- nó- re co- ro- ná- sti e- um.
in man-dá- tis e- jus cu- pit ni- mis.
quia Dó- mi- nus sup- pó- nit ma- num su- am.
- de lá- que- o ve- nán-*ti*-um.

- plá- cu- it De- o.
Deus in mé- di- o e- jus, non com- mo- vé-*bi*tur.
in- tén- de, prós*pe*re pro-cé- de, et re- gna.
pro- ptér- ea bene- dí- xit te De- us in ae- tér- num.
ut in- há- bitem in do- mo Dó-*mi*ni, ómnibus di- é- bus vi- tae me- ae.
- -
confite- án- tur tibi pó- pu- li o- mnes : terra de- dit fru- ctum su- um.

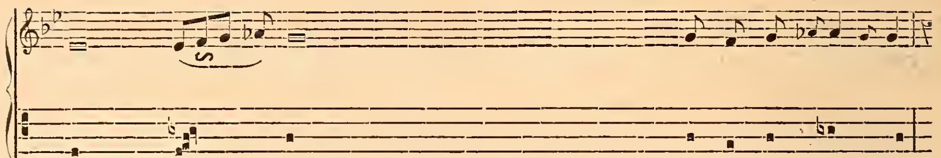




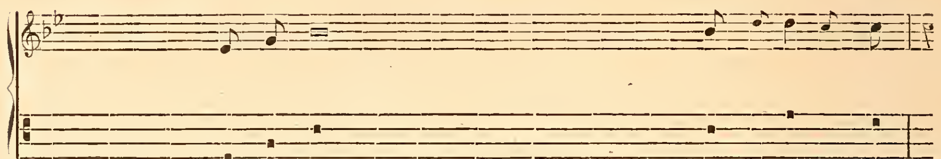
- et a lin-*gua* do- ló- sa.* ℟.
et mira- bília ejus fí- *lí*- is hó- *mi*num.
sed grátia ejus in me ma- net.
et nomen eórum vi- vit | in generatiónem et gene- ra- ti- ó- nem.
- ad Deum for- tem, vi- vum.

et qui est ejus spíritus super vos re- qui- é- scet.
et confir- másti me in conspéctu tu- o | in ae- tér- num.
illi autem sunt in pa- ce.
- super ópera mánuum tu- á- rum, Dó-*mi*- ne.
gene- rátio rectórum bene- di- cé- tur.
et semen ejus in benedicti- - - - - ó- ne e- rit.
adju- tórium nostrum in nómine Dó-*mi*ni, | qui fecit cae*lum* et ter- ram.
qui conser- váret le*gem* Ex- cél- si.
sanctifi- cávit tabernáculum su-*um* Al- tís- *si*- mus.
et de- dúcet te mirabíliter déx-*te*- ra tu- a.
- - - - - - - - - - - - - - - - - et vísitem tem- plum e- jus.
in saécula saecu- - - - - - - - ló*rum* lau- dá*bunt* te.
- et magna vir- tus e- jus.
et métuant eum omnes fi- nes ter- rae.

Graduels du 5e ton (Solennel)



℟. 1.	Bene-	dí-	ctus * qui venit	in nó-	mi-	ne	Dó*mi*-	ni :
2.	Vi-	dé-	runt omnes * fines terrae |	salutáre	De-	i	no-	stri :
3.	Se-	dé-	runt * príncipes, et advérsum me		lo-	que-	bán-	tur,
4.		Ex-	iit * sermo		in-	ter	fra-	tres,
5.		O-	mnes * de Saba vénient, |	aurum et thus	de-	fe-	rén-	tes,
6.	Bene-	dí-	ctus es, * Domine, |	qui intué-	ris	a-	býs-	sos,
7.	Bene-	dí-	cta es tu,* Virgo María, |	a Dómino De-	o	ex-	cél-	so,
8.	Sus-	cé-	pimus*, | Deus, misericórdiam tuam in médio		tem-	pli	tu-	i,
9.		Flo-	res * apparuérunt {	in	ter-	ra	no-	stra :
			{	tempus putatió-	nis	ád-	ve-	nit :
10.	Pri-	ús-	quam * te formárem	in ú-	te-	ro,	no-*vi*	te :
11.	Con-	stí-	tues eos * |	príncipes super	o-	mnem	ter-	ram :
12.	Pro-	bá-	sti,*	Dómi-	ne,	cor	me-	um,
13.	Propter	veritá-	tem*, | et mansuetúdinem,		et	ju-	stí-*ti*-	am :
14.	Locus	i-	ste	a	De-	o	fa-*ctus*	est,
15.	Dí-	ci-	te*	fí-	li-	ae	Si-	on :
16.	Sicut	lí-	lium *		in-	ter	spi-	nas,



1.	A	Dó-	mino		fac-	*tum*	est :
2.	No-	tum	fecit Dóminus	salutáre	su-		um :
3.	Ad-	ju-	va me, Dómine, †	Deus	me-		us :
4.	Sed :	Sic	eum volo manére, †	donec	vé-	*ni*-	am :
5.	Sur-	ge,	et illumináre,	Je-	rú-	*sa*-	lem :
6.	Be-	ne-	díctus es, Dómine, †	in firmaménto	cae-		li :
7.	Tu	gló-	ria Jerúsalem, |	tu laetítia	Is-	*ra*-	el,
8.	Si-	cut	audívimus,	ita et	ví-	*di*-	mus
9.	Sur-	ge,	amica mea, speciósa mea, †	et	ve-		ni :
10.	Mi-	sit	Dóminus	manum	su-		am,
11.	Pro	pá-	tribus tuis	nati sunt tibi	fí-	*li*-	i :
12.	I-	gne	me	exami-	ná-		sti,
13.	Au-	di,	fília, et vide, †	et inclína aurem	tu-		am :
14.	De-	us,	cui adstat	Angelórum	cho-		rus,
15.	Non	e-	rit tristis,	neque turbu-	lén-		tus :
16.	Di-	lé-	ctus meus mihi, †	et ego	il-		li,

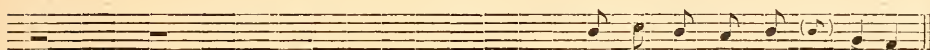
Gradualia V[i] toni (Solemnis)





De- us Dó- mi- nus, et il- lú- xit no- bis.
ju- bi- lá- te De- o ó- mnis ter- ra.
et in- í- qui per- se- cú- ti sunt me.
quod di- scí- pu- lus il- le non *mó-* ri- tur.
et lau- dem Dó- *mi*-no an- nun- ti- án- tes.
- et se- des su- per *Ché-* ru- bim.
prae óm- ni- bus mu- li- é- *ri-* bus su- per ter- ram.
i- ta et laus tu- a in fi- nes ter- rae.

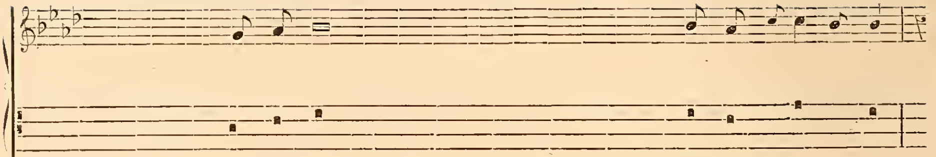
vox túr- tu- ris au- dí- *ta* est in ter- ra no- stra.
et án-te- quam ex- í- res de ven- tre, san- cti- fi- cá- vi te.
mé- mo- res e- runt nó- mi- nis tu- i, *Dó-* mi- ne.
- et vi- si- tá- sti no- cte.
et de- dú- cet te mi- ra- bi- *li*-ter déx- te- ra tu- a.
in-ae- stimá- bi- le sa- cra- mén- tum, irreprehensí- bi- lis est.
Ec-ce Rex tu- us ve- nit tí- bi man- su- é- tus.
sic a- mí- ca me- a in- ter *fi-* li- as.





et est mi- rábile in ó- cu- lis no- stris.* ℟.
ante con- spéctum géntium | revelávit ju- stí- ti- am tu- am.
salvum me fac | propter mise-ri- cór- di- am tu- am.
- tu me sé- *que-* re.
quia glória Dómini su- per te or- *ta* est.
et lau- dábilis in saé- *cu-* la.
tu honorifi- céntia pó- pu- li no- stri.
in civi- táte Dei nostri, | in mon- te san- cto e- jus.
co- lúmba mea in foramínibus petrae, | in ca- vér- na ma- cé- *ri-* ae.
et tétigit os meum, | et di- xit mi- hi :
proptérea pópuli confi- te- bún- tur ti- bi.
et non est inventa in me in- í- *qui-* tas.
quia concu- pívit Rex spé- ci- em tu- am.
ex- áudi preces servó-rum tu- ó- rum.
non cla- mábit, | nec audiétur vox e- jus fo- ras.
qui pásci- tur in- ter lí- *li-* a.

Graduels du 7e ton
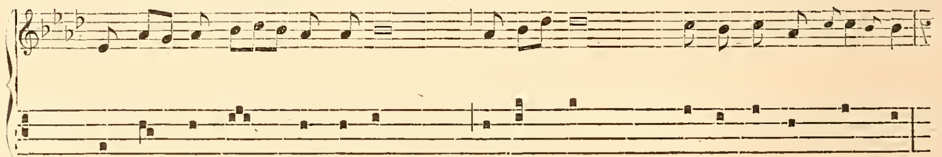


R. 1. Qui se- des, Dómine,* super Ché-ru- bim,
2. Be- ne- díctus* Dóminus Deus Is- ra- el,
3. Lae- tá- tus sum* in his quae dicta sunt mi- hi :
4. O vos omnes,* qui transítis per vi- am :
5. Jac- ta* cogitátum tuum in Dó-*mi*- no :
6. Be- ne- dicam* Dóminum in o- mni tém-*po*- re :
7. Di- ri- gátur* orátí- o me- a
8. Li- be- rásti nos,* Dómine | ex affligén- ti- bus nos :
9. De- us* qui praecínxit me vir- tú- te :
10. Au- di, fília,* et vide,† et inclína au- rem tu- am :

11. Cla- ma- vérunt justi,* | et Dóminus exaudí- vit e- os :
12. Di- le- xísti* ju- stí- *ti*- am :



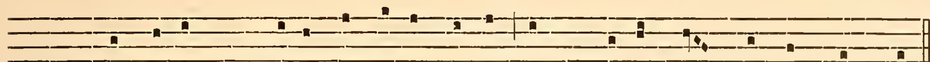
13. Ro- gá- te* quae ad pacem sunt Jerú- sa- lem :
14. E- gre- diétur* virga de radíce Jes- se,
15. Tes-tis mi-hi est De- us,* | quómodo cúpiam omnes vos†
[in viscéribus Je- su Chri- sti.
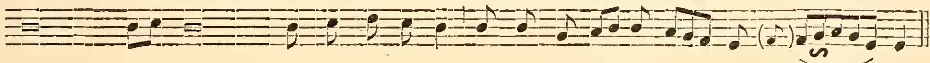


℣. 1. Qui re- gis Is- ra- el, in- tén- de :
2. Sus- cí- pi- ant mon-tes pacem pópulo :
3 13. - - - - - - - - - - - - - - - - Fi- at pax in vir- tú- te tu- a,
4. Cum di- le- xís- set su- os, qui e- rant in mun- do,
5. Dum cla- má- rem ad Dóminum, ex- au- dí- vit vo-cem me- am
6. In Dó- mi- no | lau- dá- bi- tur á- ni-ma me- a :
7. E- le- vá ti- o má- nu- um me- á- rum :
8. - - - - - - - - - - - - - - - - In Deo laudá- bi-mur to- ta di- e,
9. Qui do- cet ma- nus - - - - - - - - - - - - - - me- as ad praé*li*um,
10. - - - - - - - - - - - - - - - - Spé- ci- e tua, et pulchritú- di- ne tu- a,
11. Jux- ta est Dó- mi- nus | his qui tribu- lá- to sunt cor- de,
12. Pro- ptér- e- a | un- xit te De-us De- us tu- us,
14. Et re- qui- é- scet - - - - - - - - - - - - - - - su-per e- um
15. - - - - - - - - - - - - - - - - Ut pro- bé-tis po- ti- ó- ra,
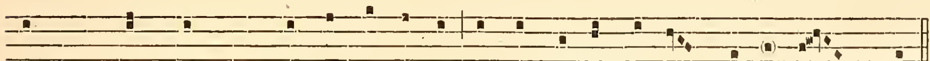
Gradualia VII[i] toni





éx- ci- ta po-tén- ti-am tu- am, et ve- ni.
qui fa- cit mirabí- li- a magna so- lus, a saé-*cu*-lo.
in do- mum Dó- mi- ni *í-bi*- mus.
at- tén- dite, et vi- dé- te si est do- lor sic- ut do- lor me- us.
et i- pse te e- nú-*tri*-et.
semper laus e- jus in o- re me- o.
sic- ut incénsum in con- spé- ctu tu- o, Dó-*mine*.
et e- os qui nos o- dé- runt con-fun- dén- tur.
et pó- suit imma- cu- lá- tam vi- am me- am.
qui- a concupívit Rex spé- ci- em tu- am.
et ex ómnibus
[tribulatió- ni- bus e- ó- rum | li- be- rá- vit e- os.
et o- dísti in- i- qui- tá- tem.
et ab- undánti- - - - - - - - - - - - - - a di- li- gén- ti- bus te.
et flos de ra- dí- ce e- jus a- scén- det.
Et hoc oro, ut cá- ritas vestra
[magis ac ma- gis ab-ún- det | in sciéntia et in o- mni sen- su.

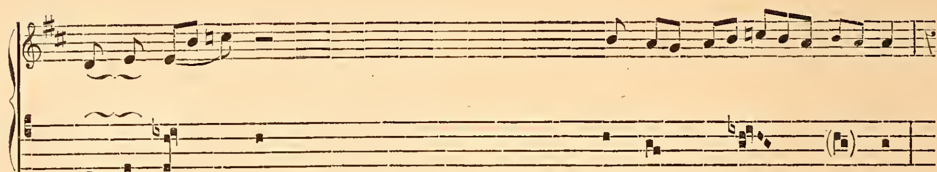




qui de- dú- cis vel-ut o- vem Jo- seph.
- et col- les ju- *stí*- ti- am.
et abundánti- a in túr- ri- bus tu- is.
- in fi- nem di- lé- xit e- os.
- - - - - - - - - - - - - - - - - - - ab his qui ap- pro- pín-quant mi- hi.
áu- diant man- su- é- ti, et lae- tén- tur.
- - - - - - - - - - - - - - - - - - sa- cri- fí- ci- um ve- sper- tí- num.
et nó- mi- ni tuo con- fi- té- bi- mur in *saé*- cu- la.
et posu- í- sti ut bráchi- um aé- re- um, brá- chi- a me- a.
in- tén- de, pró-spe- re pro- cé- de et re- gna.
et hú- mi- les spí- ri- tu sal- vá- bit.
- ó- le- o lae- *t*- ti- ae.
- Spí-ri- tus *Dó*- mi- ni.
ut sitis sincé- ri, et si- ne of-fén-sa | in di- em Chri- sti.
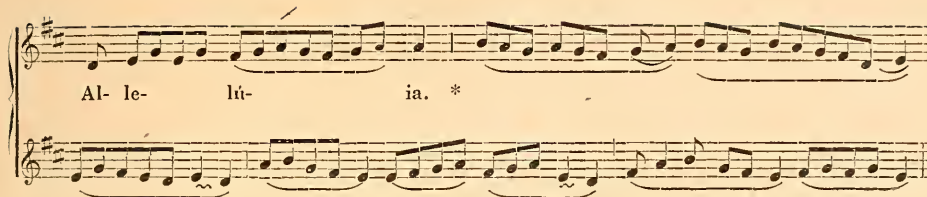
Alleluia du 1er ton (I)
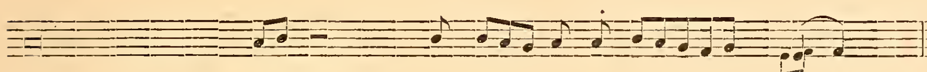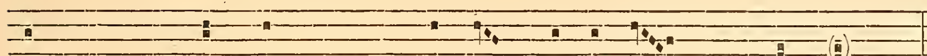




℣. 1.	Lae-	tá-	tus sum in his	quae dicta	sunt	mi-	hi :
2.	Sur-	ré-	xit Dóminus	de	se-	púl-	cro,
3.	De qua-	cúm-	que tribulatióne	clamáve-	rint	ad	me,
4.	Sur-	ré-	xit Christus, |	et illú-	xit	no-	bis,
5.	Lo-que-	bán-	tur váriis linguis		A-	pó-	sto- li
6.	Can-	tá-	te Dómino	cánti-	cum	no-	vum :
7.	Qui	ti-	ment Dóminum	sperent	in	e-	o :
8.	Di-	lé-	xit	André-	am	Dó-	mi- nus
9.	Tota	pul-	chra es, |		Ma-	rí-	a :
10.		Se-	nex	púerum	por-	tá-	bat :
11.		Flo-	res	appa-	ru-	é-	runt
12.	Sapi-	én-	tiam ipsórum	nar-	rent	pó-	pu- li :
13.	Con-	cá-	luit	cor me-	um	in-	tra me :
14.	Re-	plé-	ti fructu justítiae,	per Je-	sum	Chri-	stum,
15.		Sol-	ve, jubénte Deo, | terrárum,	Petre,	ca-	té-	nas :
16.	O	Jó-	achim sancte, | conjux Annae, | pater al-		mae	Vír-	gi- nis,
17.	Manum	su-	am	apéru-	it	ín-	o- pi,
18.	Posu-	í-	sti, Dómine, |	super ca-	put	e-	jus :
19.		Ju-	sti epuléntur, | et exsúltent in	conspé-	ctu	De-	i :
20.		Ju-	stus germinábit	sic-	ut	lí-	li- um :
21.		Ju-	stus	ut palma	flo-	ré-	bit,
22.		Be-	nedicá-		mus	Pa-	trem
23.	Pro-	pí-	tius esto, Dómine, |	peccá-	tis	no-	stris :
24.		Ec-	ce		con-	cí-	pi- et,
25.	Be-	á-	tus	qui lingua sua	non	est	la- psus,

Alleluia Ii toni (I)

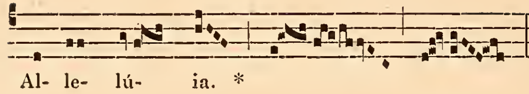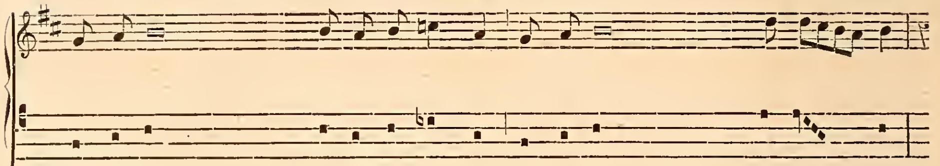






in domum Dó- mi- ni í- bi- mus.
qui pro nobis pe- pén- dit in li- gno.
exáudiam eos, | et ero protéctor e- ó- rum sem- per.
quos red- émit sán- gui- ne su- o.
- - - - - - - - - - - - - - - - ma- gná- li- a De- i.
quia mi- rabíli- - - - - - - a fe- cit Dó- mi- nus.
ad- jútor et pro- té- ctor e- ó- rum est.
in o- dórem su- a- vi- tá- tis.
et mácula origi- ná- - - - - - - lis non est in te.
puer autem se- nem re- gé- bat.
- - - - - - - - - - - - - - - - - - - in ter- ra no- stra.
et laudem e- órum nún- ti- et Ec- clé- si- a.
et in meditatió-ne mea ex- ar- dé- scet i- gnis.
in glóriam et lau-dem De- i.
qui facis ut páteant cae- léstia re- gna be- á- tis.
hic fámulis confer sa- lú- tis o- pem.
et palmas suas ex- tén- dit ad páu- pe- rem.
co- rónam de lápi- de pre- ti- ó- so.
de- le- ctén- tur in lae- tí- ti- a.
et florébit in ae- tér- num an- te Dó- mi- num.
et sicut cedrus mul- ti- pli- cá- bi- tur.
et Fílium, | cum San-cto Spí- ri- tu.
nequándo dicant gentes : | Ubi est De- us e- ó- rum.
et páriet fíli- um, Je-sum Chri- stum.
- - - - - - - - - - et qui non ser- ví- vit in- dí- gnis se.

Alleluia du 1er ton (II)





℣. 1. Laudem Dómini lo- quétur os me- um,
2. E- go sum pastor bo- nus :
3. Christus resúrgens ex mórtuis, | jam non mó- ri- tur :
4. Re-gná-vit Dóminus super omnes gen- tes :
5. Dó-mi-ne Deus meus, in te spe-rá- vi : sal-vum me fac ex ómnibus [persequénti- bus me,
6. Dó-mi-ne Deus meus, [clamávi ad te et sa- ná-*sti* me : e- du- xisti ab in- fér- no
7. O-mnes gentes, pláudite má- ni- bus :
8. Ti-mé- bunt gentes nomen tuum, Dó- mi- ne :
9. Chri-sto confíxus sum cru- ci :
10. De- dí- sti mihi protectiónem salútis tu- ae :
11. Sa- pi- éntiam hujus [mundi stultítia est a- pud De- um : scriptum est e- nim :
12. Ve-rúm-tamen exístimo ómnia detriméntum es- se :
13. Christus passus est pro no- bis, vobis relínquens ex- ém- plum,
14. De- cli- nábo su- per e- um quasi flúvium pa- cis,
15. E- go vos e- légi de mun- do,
16. Ro- gá- vi pro te, Pe- tre, ut non defíciat fides tu- a :
17. Per te, Dei Génitrix, [nobis est vita pér-di- ta da- ta : quae de caelo suscepísti pro- lem :
18. I- pse est diréctus divínitus [in paenitén-ti- am gen- tis, et tu- lit abominatiónes [impi-e- tá- tis :
19. Fran-ci- scus pauper et hú*mi*lis, cae-lum dives ingré- di- tur,
20. Ju- rá- vit Dóminus, et non paenitébit e- um :
21. Be- á- tus vir, qui suffert tentati- ó- nem :
22. A- ve, Rex noster : tu solus [nostros es miserátus er- ró- res : Pa- tri obédiens, [ductus es ad crucifi- gén- dum,
23. Quae est ista, quae progréditur [quasi auróra con- súr-gens, pulchra ut luna, elécta ut sol,

Alleluia I[i] toni (II)

Al- le- lú- ia. *

et benedí- cat o- mnis ca- ro no- - - - men san- ctum e- jus.
et cognó- sco o- ves me- as, et cognó- scunt me me- ae.
- - - - - - - - - - - mors il- li ul- tra non do- mi- ná- bi- tur.
- - - - - - - - - - - - - - De- us se- det super sedem san- ctam su- am.

- et lí- be- ra me.

- á- ni- mam me- am.
ju- bi- lá- te De- o in voce exsul- ta- ti- ó- nis.
et o-mnes re- ges ter- rae gló- ri- am tu- am.
vivo e- go, jam non e- go, vivit vero in me Chri- stus.
- et déxtera tua sus- cé- pit me.

Dó- mi- nus novit cogitatió- nes sa- pi- én- *ti*- um, quó- - - - ni- am va- nae sunt.
propter eminéntem sciénti- am Je- su Chri- sti, Dó- mi- ni me- i.
ut se- quámini ve- stí- gi- a e- jus.
- - - - - - - - - - - et qua- si tor- rén- tem inun- dán- tem gló- ri- am.
ut eá- tis, et fructum af- fe- rá- tis, et fructus ve- ster má- ne- at.
et tu a- li- quán-do convér- sus, confír- ma fra- tres tu- os.

et mun- do - - - - - - - - - - - - - - - - genuí- sti Sal- va- tó- rem

{et gu- bernávit ad Dóminum cor i- psí- us :
{et in diébus pecca- tó- rum corroborá- vit pi- e- tá- tem.
hy-mnis- caeléstí- bus ho- no- rá- tur.
Tu es sa- cérdos in ae- tér- num, secúndum órdinem Mel-chi- se- dech.
quó- ni- am quum pro- bá- tus fú- *e*- rit, accípiet co- ró- nam vi- tae.
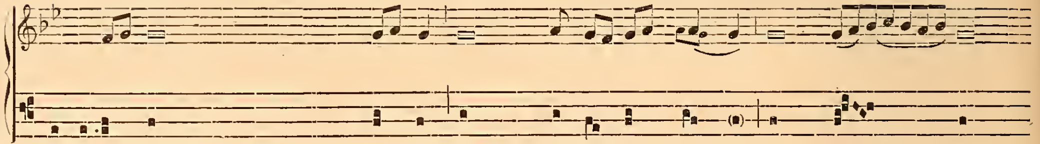
- - - - - - - - - ut a- gnus man-su- é- tus ad oc- ci- si- ó- nem.

ter- rí- bilis ut cas- tró-rum á- ci- - - - - - - es or- di- ná- ta.

Alleluia du 2e ton



Al- le- lú ia. *

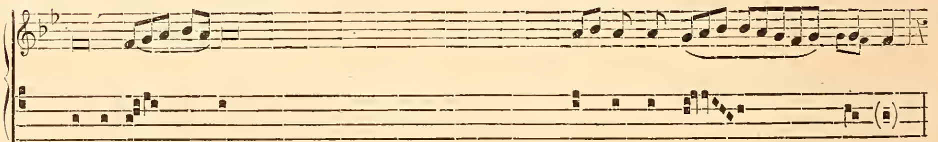


℣. 1.	Dó- minus	regná-vit,	decó- rem	ín-	du- it :	in-	duit
2.	E- ripe me de inimícis	me- is,	De- us	me-	us :	et	ab insur-
3.	Confi-té- mini Dómino,	- - - - - - - - -	- - - - - - -	- - -	- - -	et invocá-	te
4.	In éx- itu Israel de	Aeg‘-pto, - - - -	- - - - - - -	- - -	- - -	- - - - -	- - - - -
5.	Lo-québar Dómine,		de testimóni is	tu-	is	in-	con-
6.	Sta-bat sancta	Marí- a,	caeli Re-	gí-	na,	et	
7.	O- culus Dei		respéxit illum in	bo-	no,	et e-ré-	xit eum
8.	Qui sé- quitur me,	- - - - - - - - -	- - - - - - -	- - -	- - -	non ám-	bulat
9.	Cór- pora	sanctó-rum	in pace se-	púl-	ta sunt, et	nó-	mina
10.	Propter	veritá- tem,	et mansu- e-	tú-	di- nem,	et	
11.	A- ve	Marí- a,	gráti- a	ple-	na : - - -	- - - - -	- - - - -
12.	De- us autem,	Rex no-ster,	an- te	saé-	cu- la :	- - - - -	- - - - -
13.	I- ni- tio	cognó-vi	de testimóni- is	tu-	is,	qui-	a

Alleluia du 3e ton



Al- le- lú- ia. *



℣. 1.	Ve-	ni, Dómine,	et no- li tar-	dá-	re :
2.	Ju-bi-lá-	te Deo	o-mnis	ter-	ra :
3.	Cognové-	runt discípuli	Dó-minum	Je-	sum
4.	In te Dó-	mine sperávi,	non confúndar in ae-	tér-	num :
	in-clí-	na ad me	au-rem	tu-	am :
5.	Dó-	mine Deus	salú- tis	me-	ae,
6.	Pa-rá-	tum cor meum, Deus,	parátum cor	me-	um :
7.	Bene-di-	ctus Dóminus	De- us	me-	us,
8.	Si fí-	lii,	et hae-	ré-	des,
	si ta-	men	com-	pá-	ti-mur,
9.	De-fé-	cit caro mea,	et cor	me-	um :
10.	Be- á-	tus quem elegísti	et as-sum-	psí-	sti :
11.	Si testimó-	nium hóminum	ac-	cé-	pi-mus,
12.	Addu-cén-	tur regi vírgines	post	e-	am ;
13.	Be- á-	ti qui hábitant	in domo tu- a,	Dó-	mi- ne
14.	Quis	sicut Dóminus Deus noster,	qui in al- tis	há-	bi- tat,

Alleluia IIi toni

Al- le- lú- ia. *

Dóminus for- ti- tú- di-nem, et prae-
[cinxit se vir-tú- te.
- - - - - - - - - - - - - - - gén- ti- bus in me lí-be-ra me.
nomen e- jus: annunti- áte in- ter gen- tes ópe-ra e- jus.
- - - - - - - - - - - - - - - - - - - do- mus Ja- cob de pópulo bárbaro.
- - - - - - - - - - - - - - - - - - - spé- ctu re- gum, et non confundé- bar.
mundi Dó- mi- na, juxta crucem
[Dómini nostri Je- su Chri- sti do-lo- ró- sa.
- - - - - - - - - ab humilitá- te i- psi- us, et exal-
[távit caput e- jus.
in té- ne- bris, sed ha- - - - - bé- bit lu- men vitae ae- tér-nae.
e- ó- rum vivent in gene- ra- ti- ó- ne et generati- ó- nem.
ju- sti- ti- am: et dedúcet te mi- ra- bi- li- ter déxtera tu- a.
Dó-mi-nus te- cum: be- ne- dí- cta tu in muli- é-*ri*bus.
- - - - - - - - - - - - - - operátus est sa- lú- tem in médio ter-rae.
- in ae- tér- num fundásti e- a.
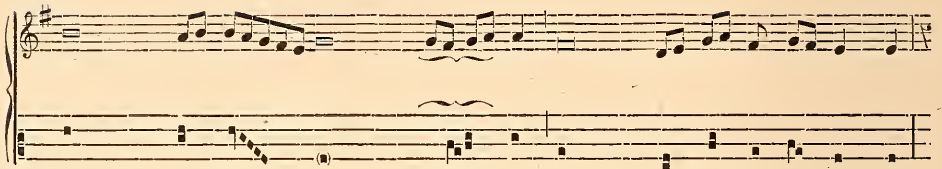
Alleluia IIIi toni

Al- le- lú- ia. *

re- lá- xa fa- cí- no- ra ple- bis tu- ae.
ser- ví- te Dó- mi- no in lae- tí- ti- a.
in fra- cti- ó- ne pa- nis.
in tu- a justitia libera
[me, et éripe me:
ac- cé- lera- - - - - - - - - - - - - - ut e- rí- pi- as me.
in di- e cla- má- vi, et no- cte co- ram te.
can- tá- bo, et psallam ti- bi, gló- ri- a me- a.
qui do- cet manus meas ad praé- li- um, et digitos me- os ad bel- lum.
hae- ré- des quidem De- i, cohaerédes au- tem Chri- sti:
ut et conglo- - - - - - - - - - - - - - - - - - ri- fi- cé- mur.
(De- us cordis me- i,
(et pars mea Deus - - - - - - - - - - - - - - - in ae- tér- num.
in- ha- bi- tá- bit in á- tri- is tu- is.
te- sti- mó- ni- um- - - - - - - - - - - - - - De- i ma- jus est.
pró- xi- mae ejus
[afferéntur ti- bi in lae- ti- ti- a.
in saé- cu- la saeculó- rum lau- dá- bunt te.
et hu- mi- lia ré- spi- cit in caelo et in ter- ra.
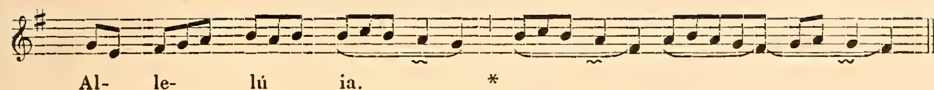
Alleluia du 4e ton



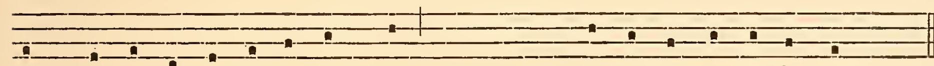


℣. 1.	Ex-	ci- ta,		Dómi- ne,	po- tén- ti-	am tu- am :
2.	Lau-	dá- te,		pú-e- ri,	Dó-	mi-num :
3.	Déx-	te- ra		De i	fe- cit	vir- tú- tem :
4.	A-	scén- dit		De- us in	ju- bi- la-	ti- ó- ne,
5.	Gau-	dé- te,		ju- sti,	in Dó-	mi- no :
6.	Vox túr-	tu- ris	au-	díta est. (℟. Allelúia)		
7.	Pro ó-	mni-bus	mórtuus est	Chri- stus,		
	ut et qui	vi- vunt,	- - - - - -	- - - - - - -	jam non si-	bi vi- vant :
8.	De ex-	cél- so	misit	i- gnem	in ós- si-	bus me- is :
9.	Laetá-	mi- ni	cum Je-	rúsa- lem, et ex-	sul- tá- te	in e- a,
10.	Benedí-	ci- te		Dómi- no, om-	nes vir- tú-	tes e- jus :
11.	Preti-	ó- sa - -	- - - - - -	- - - - - - -	in conspé-	ctu Dóm*i*-ni
12.	Amávit	e- um		Dómi- nus,	et or- ná-	vit e- um :
13.	Haec est	vir- go		sápi- ens, - - - -	- - - - - -	- - - - - -
14.		O quam		pulchra est	ca- sta ge	ne- rá-*ti*- o
15.	Post	par- tum		vir- go, invio-	lá- ta per-	man- sí- sti :
16.		Lau-da	Je-	rúsa- lem	Dó-	mi- num :
17.	Qui pó-	su- it - -	- - - - - -	- - - - - - -	fi- nes tu-	os pa- cem,
18.	Bene-	dí- cat		vo- bis Dó-	mi- nus ex	Si- on :
19.	Qui	fa- cit - -	- - - - - -	- - - - An-	ge- los su-	os Spí*ri*- tus :
20.	Sús-	ci- tans	a terra	íno- pem : et de stércore	é- ri-	gens páu*per*em :
21.	Quam	pul- chri	super	mon- tes		
	pedes annuntián-	tis - -	- - - - - -	- - - - - et	praedi- cán-	tis pa- cem,
22.	In con-	spé- ctu	Ange-	ló- rum	psal-	lam ti- bi :

Alleluia IV[i] toni







et ve- ni, | ut sal- vos fá- ci- as nos.
lau- dá- te no men Dómi- ni.
déx- te- ra Dó-*mi* ni ex- al- tá- vit me.
et Dó-*mi*-nus in vo- ce tu- bae.
re ctos de- cet col-lau- dáti- o.

sed ei qui pro i- psis mór- tu- us est, et re- sur- ré- xit.
- et e- ru- dí- vit me.
o- mnes qui di- li- *gi*- tis Dómi- num.
mi- ni- stri e- jus qui fá- *ci*- tis vo- lun- tá- tem e- jus.
- mors san- ctó-rum e- jus.
sto- lam gló- *ri*- ae ín- du- it e- um.
et u- na de nú- me- ro pru- dén- tum.
- cum cla- ri- tá- te.
De- i Gé- *ni*-trix, inter- cé- de pro no- bis.
- lauda De- um tu- um, Si- on.
et á- *di*- pe frumén- ti sá- ti- at te.
qui fe- cit cae lum et ter- ram.
et mi- ní- stros su- os flammam i- gnis.
ut cól- lo- cet e- um cum prin- ci- *pi*- bus, cum princi*pi*bus pó- pu- li su- i.

an-nun- ti- án- tis bo- num, praedi- cán- tis sa- lú- tem.
adorá- bo ad templum sanctum tu- um, et confitébor nómi- ni tu- o, Dómi- ne.

(*A suivre*). A. Gastoué.



PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront 0 fr. 30 en timbres-poste.

Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre 0 fr. 30 à leur demande.*

Demandes.

Nous recevons la lettre suivante :

Besançon, le 14 juillet 1910.

Monsieur,

Voulez-vous me permettre de vous poser une question relative à la prononciation du latin dans l'exécution du chant grégorien, question dont la solution intéresserait peut-être vos lecteurs.

Il arrive quelquefois que la syllabe *ae* se chante après un *e* sur le même degré : exemple *meae* dans la communion du 9e dimanche après la Pentecôte, et dans celle du 2e dimanche de Carême. Pour que la syllabe *ae* pût s'entendre, avec la prononciation usuelle, il faudrait introduire un coup de glotte devant l'*ae*, ce qui produirait à peu près l'effet d'un *h* aspiré ; cela défigurerait le mot et donnerait au chant un caractère *staccato* de mauvais goût. Il faut donc distinguer *e* de *ae* par la prononciation : l'un sera prononcé comme le français *è*, l'autre comme *é*.

Mais lequel des deux doit être prononcé *è* ?

La diphtongue latine *ae* vient du grec αι (αἰθήρ, *aether*), ce qui conduit à lui donner le son *è*.

D'un autre côté, les manuscrits montrent que jusqu'au XIIe siècle on écrivait *caelorum*, *aeterna*, puis (XIIIe-XVIIe siècle) *celorum*, *eterna*, puis (XVIIIe siècle) *cœlorum*, *æterna* ; on a donc d'abord distingué dans l'écriture *ae* de *oe* ; puis on a représenté ces deux diphtongues par une même graphie *e*, et à partir du XVIIIe siècle on les a de nouveau distinguées dans l'écriture. Ceci paraît prouver qu'au moins à partir du XIIIe siècle on ne les distinguait pas dans la prononciation. Leur prononciation commune ne pouvait être que *é*. Ce serait une raison pour prononcer *ae* : *é*.

D'ailleurs j'ai entendu dire que les Italiens donnent actuellement à tous les *e* le son ouvert, qu'ils prononcent, par exemple, *meam* : *mè — am*.

D'après cela il semblerait préférable de prononcer *meae* : *mè — é*. Mais alors il faudrait donner le son ouvert à tous les *e*, ce à quoi on serait peu disposé en France, à ce que je crois.

Il est bien probable que je ne serais pas seul à désirer votre avis éclairé sur ce point dans la *Tribune*.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

Léon Boutroux,
Professeur à l'Université de Besançon.

Réponses.

La lettre précédente, d'un de nos plus distingués abonnés, contient en elle-même presque tous les éléments de sa réponse. En effet, — indépendamment de la prononciation antique, qui ne peut être restituée que dans ses grandes lignes, — la prononciation courante des diphtongues *ae*, *oe*, est, depuis de longs siècles, purement et simplement *é*.

D'un autre côté, si l'on donne uniformément, en certaines contrées, à l'*e* latin la prononciation *è*, cette manière n'est point cependant universelle, ni dans le temps, ni dans l'espace : elle appartient essentiellement à l'*e* (*ae*, *oe*) ACCENTUÉ.

(Cf. A. Gastoué, *Nouvelle Méthode pratique de chant grégorien*, p. 8 et 10 ; Paris, Société d'éditions du chant grégorien ; et C. Couillaud, *La Prononciation du latin*, Paris, Bloud.)

Dans *Prophéta*, *fidélis*, *amavérunt*, *caelum*, *coena*, l'*e* se prononcera donc comme dans les équivalents français, *prophète*, *fidèle*, *aimèrent*, *ciel*, *cène*. Donc, *meae* se prononcera, transcrit à la française : *mè* (accent) *é*.

Abbé Brun. — 1° Dans les *Conseils aux musiciens*, de Schumann, l'auteur, dans la phrase suivante : « Un beau livre sur la musique est celui de Thibaut », etc., fait allusion à *Thibaut*, *Ueber Reinheit der Tonkust* (« Sur la pureté de l'art des sons »), Heidelberg, 1825. L'ouvrage a été réédité en 1851, par Bähr. Il en existe une traduction anglaise de Gladstone, Londres, 1877. Nous ne croyons pas qu'on trouve encore ce livre, sinon d'occasion. Adressez-vous par exemple à Leo Lipmanssohn, antiquariat, Berlin, Bernburgerstrasse, ou à Paris, à G. Legouix, 4, rue Chauveau-Lagarde. — 2° La traduction, par A. Rolland, des *Lettres* de Mendelssohn, Paris, chez Hetzel, rue Jacob ; les *Souvenirs* de F. Hiller, traduits par F. Grenier, Paris, Baur.





Nouvelles Publications du Bureau d'Édition

VIENT DE PARAITRE :

Grandes œuvres d'orgue de J.-S. Bach, publiées avec un commentaire explicatif par Georges Jacob, professeur à la *Schola Cantorum*. N° 1, *Prélude et fugue* en *mi* ♭ ; net, 3 fr. N° 2, *Pastorale* en *fa* ; net, 1 fr. 50.

Il est un certain nombre d'organistes que diverses raisons ont empêchés de suivre les cours de maîtres éminents, et qui, parfois, sont embarrassés dans l'interprétation des pièces anciennes et classiques. M. Georges Jacob, l'excellent professeur d'orgue à la *Schola*, a voulu aider ses confrères, en publiant ces grandes œuvres : elles sont annotées en détail, de manière à en faciliter la compréhension formelle, rythmique, organistique, par l'indication des parties dont se compose chaque pièce (exposition, développement, sujets et contre-sujets), et la manière dont la jouent et l'interprètent les meilleurs maîtres.

Déjà, l'enseignement du piano possédait des publications de ce genre ; pour l'orgue il y avait là une lacune sérieuse : M. Jacob vient de la combler.

A. Gastoué, **Récitatifs ou chants simples pour les graduels, traits, alléluias.** In-8° de 44 pages; net, 1 fr. 25.

Une lacune aussi vient d'être comblée par M. Gastoué avec la publication présente, dont nos lecteurs ont eu la primeur. Depuis longtemps on souhaitait, et divers essais l'ont tenté, d'avoir le moyen d'exécuter les textes chantés entre l'épître et l'évangile sur des mélodies simples, qui ne présentassent pas la difficulté ou la longueur d'exécution des vocalises grégoriennes, et fussent de plus d'intérêt qu'une simple récitation ou qu'un chant de psaume. Dans ce fascicule on trouvera toutes les pièces de ce genre susceptibles d'être chantées dans les églises ordinaires, avec un choix de récitatifs simples et caractéristiques, extraits des anciennes liturgies.



BIBLIOGRAPHIE

Michel Brenet : **Les musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais**, *Documents inédits, recueillis et annotés*. Publication de la S. I. M. (section de Paris). Paris, Picard, 82, rue Bonaparte, un vol. petit in-4° de 382 pages, avec illustrations, 15 francs.

« Les musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais », titre court ; mais il laisse entrevoir un intérêt puissant, qui se soutiendra à travers tout ce beau volume aujourd'hui annoncé.

L'histoire et les archives de la Sainte-Chapelle ont donné lieu, depuis longtemps, à des travaux estimés. Les vieux ouvrages des chanoines Dongois (1709) et Morand (1779-1790), celui tout récent de M. Vidier, les dépouillements publiés par MM. Casati, Moranvillé, etc., ont familiarisé les érudits avec le personnel, les règlements, les fondations, l'histoire intime de la célèbre « compagnie » instituée en 1246 et 1248 par le roi saint Louis, pour le service de l'admirable châsse de pierre et de verres translucides qui contenait les reliques de la passion du Christ, apportées d'Orient.

Mais, si la Sainte-Chapelle tient une place importante dans notre histoire de France, on ne s'était pas jusqu'ici préoccupé de la part non moins considérable qu'ont eue ses chanteurs dans l'histoire de la musique en notre pays. L'ouvrage de M. Michel Brenet a pour but de combler cette lacune, et, disons-le tout de suite, cet ouvrage, monument admirable de patience, l'est autant pour l'histoire des musiciens français entretenus par le célèbre chapitre.

C'est que, dès son début au xiiie siècle, jusqu'à sa suppression par la Révolution en 1790, les fondateurs, bienfaiteurs et dignitaires du chapitre de la Sainte-Chapelle ont entendu faire profiter leur église de tout ce que l'art français produisait de meilleur. Le soin accordé au choix des voix d'enfants, des clercs chantres, des maîtres de musique, les traditions musicales très développées qui furent de règle à la Sainte-Chapelle pendant les cinq cents ans de son existence, tout cela forme un ensemble des plus curieux et des plus intéressants, que nous font connaître avec fidélité les documents publiés ou recueillis par l'éminent auteur.

Ce n'est pas en effet une histoire qu'a voulu écrire M. Michel Brenet ; c'est en donner la plus importante base, qui nous fait pénétrer les traditions, les habitudes, les mœurs de ce petit coin de Paris mêlé à tant d'événements fameux. Ce sont les personnages eux-mêmes qui nous parlent : sur le vif, nous saisissons la pensée de « Messieurs de la Sainte-Chapelle », la fidèle ténacité à leurs privilèges, — on la connaissait par le *Lutrin* de Boileau, — mais aussi la sollicitude dont ils entouraient leurs musiciens.

Que de mentions touchantes sur les enfants de chœur que la mue obligeait de quitter leur service ! Tantôt les chanoines leur paient des bourses pour faire des études, si leurs aptitudes les y portent, tantôt ce sont des gratifications pour permettre à d'autres d'attendre un emploi, ou bien, apprenant que tel ancien chanteur est malade et nécessiteux, la « compagnie » prend à sa charge des frais de médecin et de médicaments, de garde-malade et de convalescence, vote des crédits pour leur offrir « quelques douceurs ». Au milieu de mentions d'archives sèches et monotones, quel éclairage soudain dans telle ou telle résolution de « Messieurs » !

Vouloir analyser et faire ressortir dans tous ses détails l'ouvrage de M. Michel Brenet, serait le refaire sous une autre forme, tant l'abondance et l'intérêt des sujets s'y prête. Avec une telle publication, on pourrait entreprendre la monographie de tel ou tel point de l'histoire musicale de la Sainte-Chapelle ; et cette monographie, à elle seule, aurait une couleur toute spéciale. Qu'on prenne, par exemple, les orgues et les organistes : immédiatement, le sujet prend de la valeur, quand on verra que le plus ancien document musical qui concerne la Sainte-Chapelle dans le compte rendu de Pierre de Mirecourt pour l'année 1299, mentionne déjà une gratification à l'organiste : « *Moderatori organorum... de gratia, 20 s.* »

Ceci est d'autant plus remarquable que, si les orgues étaient des instruments connus, ils étaient fort rares encore au xiiie siècle ; la plupart de nos grandes cathé-

drales n'en avaient pas, et ils ne s'y répandent guère qu'au xv[e] siècle. On trouve bien, à la vérité, dans les anciens cartulaires, tels que celui de la cathédrale de Paris, le vocable *organiste*, mais ce terme désignait les clercs chargés de chanter l'*organum* vocal, et nullement un musicien exécutant sur un instrument, *moderator organorum*. Une mention de ce genre dans les archives de la Sainte-Chapelle, au xiii[e] siècle, laisse entrevoir que cette église fut la première à Paris à posséder cet instrument [1].

Quel était alors le rôle de l'orgue ? On l'ignore avec certitude. Toutefois, d'après les mentions retrouvées dans les anciennes délibérations du chapitre et dans les comptes, il est probable que cet orgue n'était entendu qu'à certains jours de fête, et jouait seul. Peut-être est-il possible de supposer qu'il servait aussi, en pareilles occasions, à accompagner les messes ou les motets harmoniques, *à orgue et à trèble*[2], que prisait le roi saint Louis ; ce n'est toutefois qu'une présomption. A une époque beaucoup plus récente, et où l'habitude d'accompagner les chants sur l'orgue s'introduisait, un document publié par M. Michel Brenet spécifie nettement quels versets l'orgue doit jouer ou non, et ce rôle d'accompagnement, en 1642, est encore rare. (*Ordo* de la procession de la Résurrection, *op. cit.*, p. 339 et s.)

L'ouvrage dont nous parlons ici est divisé en quatorze chapitres, divisés chronologiquement. Des notes extrêmement nombreuses éclairent le texte et facilitent son emploi. Par une heureuse idée, à la dernière fois qu'apparaît le nom d'un musicien, M. Michel Brenet résume en quelques lignes les mentions précédentes qu'on trouve de son nom. C'est là un élément biographique extrêmement intéressant. D'ailleurs, pour les maîtres les plus célèbres, qui, aux xvi[e], xvii[e] et xviii[e] siècles, dirigèrent la musique de la Sainte-Chapelle, l'auteur a écrit en appendice des notices bio-bibliographiques plus développées, et, parfois, excessivement curieuses. Elles contribueront à rectifier quelques assertions couramment émises sur ces musiciens ; elles sont consacrées à Pierre Certon, Bournonville, Formé, Picot, Artus Auxcousteaux, Thomas Gobert, Loulié, Ouvrard, Marc-Antoine Charpentier, Marin de La Guerre, Bernier, François de la Croix.

C'est là un bel et bon ouvrage, que nous ne saurions trop recommander à tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de la musique en France, qui doit tant déjà à notre éminent collaborateur M. Michel Brenet [3].

Amédée Gastoué.

Haendel, par Romain Rolland (collection : *les Maîtres de la musique*). Paris, Alcan, 1910, in-8°, 245 p.

Continuant son histoire de l'Opéra en Europe. M. Romain Rolland s'est arrêté longuement à l'étude de la vie et des œuvres de Haendel et de ses contemporains, et a consacré à l'auteur du *Messie* en ses conférences de la Sorbonne un colossal chapitre.

Le livre qui paraît aujourd'hui offre en quelque sorte la substance de ces leçons magnifiques ; on est surpris par la richesse du contenu, autant que séduit par le caractère, loyal et indépendant, qui s'y affirme à chaque page.

M. Romain Rolland, étudiant d'abord la vie de Haendel, ses années d'enfance et d'études, crayonne au passage les profils de Zachow, de Mattheson, de Buxtehude et de Keiser ; puis il raconte le voyage en Italie où Haendel se lie avec les Scarlatti, Corelli, Pasquini, Marcello, et rencontre l'évêque Agostino Steffani, kapellmeister, légat apostolique, et ambassadeur des princes, qui lui offre, avec son amitié et ses conseils, son poste de kapellmeister à la cour de Hanovre.

En 1710 et 1712, voyages de Haendel à Londres, George de Hanovre devient tout à coup roi d'Angleterre sous le nom de George I[er]. — Pendant plusieurs années Haendel oscille entre l'Allemagne et l'Angleterre, entre la musique religieuse et l'opéra ; en 1717 enfin, il se fixe définitivement à Londres.

A partir de 1720, commence cette lutte de 20 ans, pendant lesquels Haendel use son génie « à la tâche paradoxale de faire pousser à Londres un opéra italien rachi-« tique, étiolé, qui ne pouvait vivre dans un sol et un climat qui n'étaient pas faits « pour lui. Au terme de cette lutte enragée, vaincu et invincible, semant sa route « de chefs-d'œuvre, il devait arriver au faîte de son art, aux grands oratorios qui « immortalisent son nom ».

Au cours du récit de cette vie qui fait penser à celle d'un Berlioz, il n'est pas une œuvre de Haendel qui n'ait été mentionnée ou analysée dans ses grandes lignes ;

1. La plus ancienne mention de ce genre connue jusqu'ici datait de 1494.
2. C'est-à-dire en *organum* triple (Contratenor, Tenor, Dessus). Le soprano est encore appelé *treble* en anglais ; c'est le *tiple* des Espagnols.
3. Une petite faute typographique, p. 23, a laissé « Jacobin » à la place de « Cordeliers », et *vice versa* ; il sera facile de la corriger.

cependant dans la deuxième partie de son livre, consacrée à l'esthétique, M. Romain Rolland indique les caractères généraux de l'art haendelien et reprend tour à tour l'étude : I. *Des opéras* ; II. *Des oratorios* ; III. *Des compositions pour claviers* ; IV. *De la musique de chambre* ; V. *De la musique d'orchestre* ; il établit, contrairement aux préjugés répandus, qui font de l'auteur du *Messie* seulement un musicien pompeux et guindé, écrivant pour une élite de dilettantes, qu'Haendel est un grand musicien dramatique au génie évocateur, comme l'était un Gluck ou un Beethoven. M. Romain Rolland insiste sur le caractère populaire des oratorios :

« Cette musique, sans jamais se départir d'une forme souverainement belle, qui ne fait nulle concession à la foule, traduit, en un langage immédiatement accessible à tous, des sentiments que tous peuvent partager. »

« Ce génial improvisateur était comme ces orateurs antiques, qui avaient le culte de la forme et l'instinct de l'effet immédiat et vivant. »

Ceux qui, après avoir lu les réflexions de M. Romain Rolland sur l'art de Haendel, se mettront à étudier les œuvres elles-mêmes, se rendront compte de la solidité des raisons qui autorisent ces jugements, ils comprendront pleinement pourquoi un Haydn, un Beethoven, professaient pour l'auteur de *Saül* et d'*Israël en Egypte* une si enthousiaste admiration.

« Il est notre maître à tous, s'écriait en pleurant l'auteur des *Saisons*, en entendant le formidable *Hallelujah* du *Messie* exécuté à Londres par un millier de voix ; et l'auteur de la *Messe* en *ré* écrivait à l'archiduc Rodolphe : « Parmi les anciens maîtres, seuls l'allemand Haendel et Sébastien Bach eurent du génie. »

Le livre de M. Romain Rolland, l'un des plus remarquables de la collection « bleue » des « Maîtres de la musique », fera, nous l'espérons, mieux connaître et aimer Haendel : génie robuste et héroïque, en même temps que noble cœur inépuisablement généreux.

L'ouvrage se termine par le catalogue complet des œuvres de Haendel placées dans l'ordre chronologique, et par une bibliographie des principaux ouvrages intéressant l'auteur du *Messie*.

Félix Raugel.

Card. Katschthaler, archevêque de Salzbourg : **Storia della musica sacra**, traduite en italien, avec un appendice, par l'abbé Paolo Guerrini. Turin, Société tipografico-editrice nazionale (Edizione Marcello Capra, n° 1503) ; net, 3 fr.

Élégante publication italienne, nouvelle édition refondue et améliorée, par M. l'abbé P. Guerrini, de l'histoire, bien connue, de la musique sacrée, écrite par S. E. le card. Katschthaler. L'ensemble est clair, excellent, en général bien au point. Nous avons lu avec plaisir les mentions consacrées à notre *Schola* et au mouvement important qui en est parti. Tous ceux de nos lecteurs qui lisent l'italien voudront posséder ce beau manuel pratique et fort bien fait.

Messe et vêpres de la bienheureuse Jeanne d'Arc. Gr. in-16° de 8 pages, chant grégorien et texte complet des oraisons, lectures, etc. Vatar, éditeur à Rennes.

Nous sommes heureux d'annoncer ici à nos lecteurs la publication prochaine, par la maison Vatar, de Rennes (dont nous avions dû précédemment regretter une autre publication), de la messe et des vêpres de la bienheureuse Jeanne d'Arc, absolument conformes à l'édition typique. L'ensemble, où l'éditeur a su fondre habilement les habitudes typographiques des éditions de Rennes et l'aspect bien connu de la notation grégorienne, est très élégant et contribuera, dans une large mesure, à la diffusion des bons principes et des ordres de l'Église.

Ernst von Werra, professeur à l'école de Beuron: **Beiträge zur Geschichte des französischen Orgelspiels**, tiré à part du *Kirchenmusikalischen Iarhrbuch* de 1910. In-8° de 20 pages. Pustet, Ratisbonne.

Excellente étude du distingué professeur à l'école de musique sacrée de Beuron. Cette contribution à l'histoire des organistes français, établie d'après les travaux de M. Guilmant et de notre ami M. Pirro, sera très utile pour faire connaître en pays allemand l'importance de notre école d'orgue française, à commencer par Titelouze.

Publications de la maison Bertarelli, de Milan. — Nous sommes heureux d'annoncer et de recommander quelques publications nouvelles de musique sacrée de la maison Bertarelli (*Stabilimento Pontificio d'arti grafiche sacre*), qui sont de nature à intéresser nos lecteurs :

Gino Visona : *Benedictus ; Christus factus est ; Miserere ; Vexilla Regis ; Adoramus*

te, pour le Carême ou la Semaine Sainte, à voix mixtes (A. T. B.) ; net, 2 fr. — Don Bentivoglio : *Inviolata*, à deux voix égales et orgue ; net, 0 fr. 75. — Gino Visona : *La messe letta nel tempo del Santo Natale* (La messe basse au temps de Noël), pièces d'orgue ou d'harmonium ; net, 1 fr. 50. — O. Ravanello, *Otto pezzetti facili* (huit petites pièces faciles), pour orgue ou harmonium ; net, 2 fr. 50. — P. Amatucci, *Miserere*, à trois voix égales, pour alterner avec le chant grégorien ; net, 1 fr. 25. — E. Piglia, *XVIII versets* pour les vêpres de la sainte Vierge, sur les thèmes grégoriens ; net, 1 fr.

Nouveautés de la maison Schwann (recommandées). — *Missae in summis festis* (messes des grandes fêtes), éd. Vaticane, in-8° de 45 pages, 0 fr. 75. — Dr J. Surzynski : *Missa pro defunctis*, « Requiem » à 4 voix inégales et orgue, 3 fr., parties de chœurs à 0 fr. 30. — J. Weith : *Fronleichnams-Hymnen* (Hymnes au Saint-Sacrement), édit A, à 4 voix mixtes ; édit. B à 4 voix d'hommes : avec orgue. — R. P. Zahlfleisch : *Missa brevis in honorem S. Monicae*, à 4 voix mixtes et orgue, 2 francs.

LES REVUES (articles à signaler) :

S. I. M., no 7. — Romain Rolland : *Les plagiats de Haendel.* Maurice Duhamel : *Les richesses modales de la musique bretonne.*

Revue musicale, no 13. — H. Quittard : *La Sonate en* UT *majeur* (op. 53) *de Beethoven.*

Guide musical, nos 29-30. — L. de La Laurencie : *Les De Caix et les De Caix d'Hervelois.*

Gregorianische Rundschau, no 7/8. — Johannes Dold : *La communion « Tu es Petrus »* [étude de forme et de pratique].

Rassegna gregoriana, nos 5-6. — Dom Mocquereau : *Contre la « médiante rompue »* [à propos des médiantes rompues dans la psalmodie, dont la Vaticane conserve la tradition, à l'encontre du sentiment de D. M., qui cherche à ruiner les raisons données par D. Pothier à ce sujet].

Psalterium (Pérouse), nos 4-5. — D. R. Massei : *Le chant sacré dans les séminaires de l'Ombrie depuis le concile de Trente* [étude historique avec extraits d'archives].

Musica Sacro-Hispana, no 14. — Rafael Mitjana : *Tomás Luis de Victoria*, étude biographique conforme aux documents les plus récemment découverts [très remarquable travail].

NOTRE ENCARTAGE

Abbé F. Brun : **Salut à 2 voix égales.**

C'est le dernier numéro publié dans notre *Nouveau Répertoire à voix égales :* ce salut, publié avec orgue, intéressera vivement les chœurs qui ne disposent pas de voix mixtes et ne chantent que les dessus. Le *Tantum ergo* s'inspire du début du thème liturgique ; un *Laudate* final est bâti sur le thème de l'*Amen* fameux de la chapelle de Dresde, joint au 5e ton F.

Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Seizième Année | N° 10 | Octobre 1910

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10 fr.**
Union Postale (autres pays). **11 fr.**
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (V^e)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Supplément ni Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves **6 fr.**
Union Postale. **7 fr.**

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

Le mensuralisme expliqué par un mensuraliste

Sous ce titre, le R. P. Bonvin, S. J., professeur au *Canisius College* de Buffalo, U. S. A., et compositeur très apprécié de musique religieuse, nous demande d'insérer un exposé des principes du *mensuralisme* en chant grégorien, avec les bases sur lesquelles pensent s'appuyer les partisans de ce système. Le R. P. Bonvin nous autorise d'ailleurs, et même nous demande instamment, afin de jeter la lumière sur ce point, d'exposer à notre tour la façon dont nous répondrons à ces arguments. Nous estimons que cette joute est susceptible d'intéresser nos lecteurs et ne peut que faire du bien à la « foi grégorienne ».

A. G.

Dans la *Tribune de Saint-Gervais* de l'année dernière, au cours d'une série d'articles sur « la Logique du rythme musical » écrits avec beaucoup d'esprit, l'abbé Marcetteau (pp. 214-216 et 228-230) a traité du mensuralisme dans le chant grégorien au point de vue d'un adhérent du système à notes égales. J'ai pensé qu'il ne serait pas sans intérêt pour les lecteurs de voir le même sujet exposé par un mensuraliste même ;

car la lumière ne peut manquer de jaillir de la mise en présence des opinions opposées.

Je tiens d'abord à dire ce que le mensuralisme n'est pas. Cela préviendra des malentendus. Le mensuralisme, donc, n'est nullement équivalent au système des mesures de la musique moderne ni à l'ordre et à la régularité des pieds métriques de la poésie classique des Grecs et des Romains. Le mensuralisme voit dans le chant grégorien des combinaisons de notes longues et de notes brèves à durée déterminée et proportionnelle, de sorte que les mélodies qui en sont composées puissent être battues régulièrement, comme l'attestent les auteurs grégoriens (1), mais battues par temps et non pas (systématiquement du moins) par groupes ou mesures, quoique, comme l'attestent encore les auteurs médiévaux, de pareils groupes se présentent, « tel ayant une forme dactylique, tel autre une forme spondaïque, etc. ». Il est à remarquer, en effet, que les mensuralistes n'ont pas pu jusqu'à présent se convaincre que les textes cités par le P. A. Fleury, l'un des leurs, en preuve de son opinion personnelle contraire, doivent nécessairement être pris dans son sens ; et, de fait, ces mêmes mensuralistes ne trouvent cette régularité parfaite des pieds métriques ou des mesures modernes ni dans le rythme que donne le déchiffrement des signes neumatiques, ni dans le chant liturgique oriental, qui a pourtant conservé le rythme primitif.

Selon la conviction des mensuralistes, il y a donc dans le chant grégorien tel qu'il a été composé et chanté jusqu'à l'époque de la décadence rythmique, c'est-à-dire jusque vers la fin du XI[e] siècle, *un assemblage de notes longues et de notes brèves, et ces diverses notes ont une longueur ou une brièveté déterminée et proportionnelle* (2).

I. *Le chant grégorien a des notes de durées diverses* (3) ; car les auteurs grégoriens du moyen âge, surtout Hucbald, Guy d'Arezzo, Bernon de Reichenau et Aribon le Scolastique, font indubitablement mention de

---

NOTRE RÉPONSE

(1) *Mais nous aussi, sans être pour cela des mensuralistes, nous voyons aussi cela dans le chant grégorien, tel que la tradition nous le fait connaître, et avec ses règles pratiques, que nous a données Dom Pothier. La preuve en est dans ceci : les analyses rythmiques publiées par Mgr Foucault dans cette revue même, sans déformer ni modifier en aucune manière la phrase grégorienne telle que les bénédictins la chantent, ont montré clairement ces proportions. Cf. nos* Origines du chant romain, p. 187 à 200.

(2) *Jusqu'ici, tout le monde est d'accord, et l'école de Solesmes n'a jamais parlé autrement.*

(3) *C'est ici que commence la différence d'opinion que les mensuralistes manifestent en opposition avec la tradition. Il est exact de dire que la* notation *moderne a des notes de durées diverses, car cette notation est basée sur la proportionnalité des figures de notes ; mais nous nous refusons à dire que le chant grégorien a des* notes *(c'est-à-dire des signes, des figures) proportionnelles. Les textes qu'on va citer ci-après parlent en effet de* sons *dont la durée est variée et proportionnelle, mais non pas d'une notation.*

notes longues et de notes brèves dans ce chant. Je ne puis citer ici que quelques-uns de leurs textes ; mais ceux-ci suffisent.

Voici donc ce que Hucbald (IXe et Xe siècle) écrit dans sa *Musica enchiriadis*, I (ap. Migne, 132, col. 993 sq.) :

« Quid est *numerose* canere ? Ut attendatur, ubi *productioribus*, ubi *brevioribus morulis* utendum sit. Quatenus uti quae syllabae breves, quae sunt longae attenditur, *ita qui soni producti quique correpti esse debeant, ut ea, quae diu, ad ea, quae non diu, legitime concurrant; et veluti metricis pedibus cantilena plaudatur.* »

« Qu'est-ce que chanter avec nombre (rythmiquement) ? C'est observer (dans les sons) *les durées longues et les durées brèves*. De même qu'on distingue (en poésie) des syllabes brèves et des syllabes longues, *de même* (en musique), *il faut observer les sons longs et les sons brefs, afin qu'il y ait une juste proportion entre les longs et les brefs et que la mélodie soit battue comme cela se fait dans les pieds métriques.* »

Et après un exemple (4) qui, il y a quelques années, a donné lieu à maintes discussions, Hucbald dit encore une fois :

« Sit itaque *numerose* est canere, *longis brevibusque sonis ratas morulas metiri*, nec per loca protrahere vel contrahere magis quam oportet, sed *infra scandendi legem* vocem continere, ut possit melum ea finiri mora, qua cepit. »

« *Chanter avec rythme*, c'est donc *donner aux sons longs et aux sons brefs leur juste durée*, sans les prolonger ou les abréger, ici et là, plus qu'il ne (le) faut, mais en réglant (au contraire) les mouvements de la voix *sur les lois de la scansion*, afin que la mélodie puisse se terminer dans le même mouvement qu'elle a commencé. »

---

(4) *Mais c'est précisément cet exemple et ce qui l'environne qui est typique, car il est* la plus grande preuve de l'erreur d'opinion des mensuralistes, *et en même temps l'un des plus fermes appuis de la tradition grégorienne tout entière. Voici, en effet, ce que l'auteur dit ici, entre les deux textes cités plus haut par le R. P. Bonvin :*

Age, canamus, exercitu usu : plaudam pedes ego in praecinendo, tu sequendo imitabere :

Chantons donc un exercice : je frapperai les pieds en chantant d'abord ; vous, suivez en m'imitant :

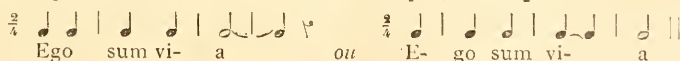


Ego sum vi- a, ve-ri-tas et vi-ta, alle-lu-ia, alleluia.

SOLAE in tribus membris ULTIMAE LONGAE, RELIQUAE BREVES sunt. Sic itaque numerose est canere, etc., *ut supra.*

Seules, dans ces trois membres, *les dernières sont longues, les autres sont brèves.* Voilà donc ce qu'est chanter avec rythme, etc., *comme ci-dessus.*

C'est donc bien exactement ce que nous avons toujours fait, et la règle observée par la tradition tout entière. Nous avons d'ailleurs d'autres textes, plus précis encore, que nous donnerons plus loin. Or, les mensuralistes ont essayé les transcriptions rythmiques les plus extraordinaires de cet exemple, telles que :



Ego sum vi- a *ou* E- go sum vi- a

Où est là-dedans l'observation de la règle de la Scholia enchiriadis : « *Seules les dernières sont longues, les autres sont brèves* » ? *Ce simple exemple ruine toute l'argumentation qui suit.*

L'existence de sons longs et de sons brefs est, dans ces passages, si clairement affirmée, qu'une explication serait superflue. Tout au plus puis-je, pour ceux que les sons longs feraient penser au prolongement indéterminé de la note finale (*mora ultimae vocis*), faire observer qu'il n'en peut être question dans ce texte de Hucbald. En effet, si l'auteur n'avait eu en vue que cette note finale retardée, qui à elle seule établirait toute la différence de durée dans les notes de la phrase, comment se serait-il exprimé de façon à faire croire à un assemblage de longues et de brèves servant de base à une scansion semblable à celle des vers métriques ? Le but même que Hucbald assigne à ces combinaisons de sons longs et de sons brefs montre qu'il ne peut s'agir ici du retard de la dernière note. Ce but, c'est de former les justes proportions entre les notes (*ut a quae diu*, etc.) et de rendre possible une scansion ou un battement régulier et égal (5) du commencement jusqu'à la fin, (*ut veluti metricis pedibus cantilena plaudatur ; infra scandendi legem*). Mais ces retards de fin de phrase évidemment ne peuvent servir à former de justes proportions ni une scansion régulière ; ils n'arrivent d'ailleurs qu'après coup, au bout des phrases, etc., après que celles-ci, ou leurs membres, ont déjà dû être rythmées et scandées ; et là même, loin de servir de base à la scansion, ils l'entravent plutôt à cause de leur durée indéterminée.

D'ailleurs dans un autre traité, *Commemoratio brevis* (ap. Migne, 132, col. 1039 sq.) Hucbald distingue clairement les notes longues d'avec le retard de la note finale des « distinctions » (phrases) : « Que toutes

---

(5) *Voilà justement le grand point par où les mensuralistes se détachent de nous. Qu'on puisse écrire* certaines *pièces grégoriennes, interprétées* selon la tradition, *avec des mesures, scansions ou battements réguliers et égaux du commencement jusqu'à la fin, cela est certain. Les analyses et transcriptions de Mgr Foucault, celles que d'autres, et moi-même, avons données, le prouvent jusqu'à l'évidence. Mais que cela soit la règle ordinaire de la mélodie grégorienne, nous le dénions, textes en mains. Il serait ici un peu long de les citer en entier ; nous renverrons aux* Origines du chant romain :

1° Les « pieds musicaux » sont réglés par les accents. (*Théodoric, lettre à Boèce ; Aldhelm*, Lib. de septen.). *Cf.* Origines, *p. 176.*

2° Dans la cantilène, les « pieds » sont mêlés à la manière de la prose, pedestri regula, *et il est très difficile de les y reconnaître.* (*Aldhelm*, ep. IV.) *Id., p. 184.*

3° Même en tenant compte des « pieds métriques », on peut les mêler de diverses manières ou les joindre par « quelque égalité ». Qu'est cette égalité, à laquelle prétendent les mensuralistes ? C'est celle qu'offrent » des membres étroitement liés, soit par autant *de demi-pieds, soit avec* un nombre inégal *de demi-pieds ; ou même par quelque égalité, comme 3 et 4, 3 et 5, 5 et 7, 6 et 7, 8 et 7, ou enfin 7 et 9 ».* (*S. Augustin*, de Musica, *l. II, c.* XI ; *Remi d'Auxerre*, Comm. *sur M. Capella*). *Id., p. 183-184.*

4° Guy d'Arezzo proclame lui-même trois genres employés dans le rythme des pièces grégoriennes : a, *des chants* prosaïques ; b, *des chants* métriques ; c, *des chants où les pieds et les mètres sont* mélangés. (Microl., *c.* XV.) *Id., p. 184-186.*

5° Enfin, un auteur un peu plus tardif, puisqu'il date de l'époque des mélodies mesurées à la façon des trouvères et troubadours, Beda Aristote, par opposition à celles-ci, parle du « rythme libre », *avec lequel sont composées les pièces anciennes.*

Ces textes sont évidemment le plus fort argument en faveur de l'interprétation traditionnelle et démolissent complètement les divers systèmes des mensuralistes.

les longues, dit-il, soient également longues, et les brèves également brèves » (ce que ne pourraient être les *morae ultimae vocis*, elles qui sont indéterminées et variables selon les différentes places qu'elles occupent), « *sauf à la fin des distinctions, qu'il faut avoir soin de marquer* » (par un ralentissement). « Qu'entre les longues et les brèves il y ait donc toujours juste proportion rythmique, etc. : *Omnia quae diu, ad ea, quae non diu, legitimis inter se morulis numerose concurrant.* »

C'est donc bien de sons longs et de sons brefs diversement distribués dans le cours même de la phrase que parle Hucbald, et — on l'aura remarqué — ce sont des sons longs et des sons brefs proportionnels, un point qui ressortira plus explicitement d'autres documents que je citerai dans la deuxième partie.

On ne pourrait non plus voir dans les sons longs de Hucbald ceux qu'on obtient aujourd'hui en additionnant les notes équisonnantes qui composent le *strophicus* (bi et tristropha), ou celles du *pressus* et de l'*oriscus*. Et cela pour plusieurs raisons, dont voici quelques-unes : Il faudrait avant tout des preuves à l'appui de la supposition que les anciens formaient des sons longs par addition (6) ; or non seulement il n'a pas été possible de découvrir dans les auteurs antérieurs à la décadence aucun texte en faveur de cette manière de voir, mais on en trouve au contraire plusieurs qui y sont explicitement opposés. C'est ainsi par exemple qu'Aurélien de Réomé (IXe siècle), en décrivant l'exécution de la *tristropha*, parle de trois notes émises séparément « *trina vocis repercussione* ». Le nom même de *notae repercussae* (notes répercutées, frappées à plusieurs reprises, donc séparément) donné à ces notes accouplées prouve qu'elles ne formaient pas un son unique prolongé. Comme le remarque le P. Dechevrens, « les tropes et les séquences composés sur des mélodies préexistantes démontrent la même chose ; car dans l'adaptation des paroles à la musique, les notes répercutées, quelles qu'elles fussent, *bi* et *trivirga*, *di* et *tristropha*, *pressus major* et

---

(6) Cette preuve existe, et en abondance. On sait pertinemment que, déjà à une haute époque, on pratiquait la « résolution des longues », et, à l'inverse, la formation des longues par additions de brèves. Je renvoie ici aux textes des métriciens grecs et romains, et aux ouvrages de Gevaert, de Vincent, de Laloy, etc., où on trouvera de plus la preuve que les anciens connaissaient et pratiquaient le rythme oratoire. *Cf.* Origines, p. 37-40. Cela pour montrer que ces choses existaient déjà avant l'art grégorien : quant à la notation de celui-ci, voici deux textes capitaux : 1° le traité Quid est cantus, qui peut être du Xe siècle, appelle brève la note « simple », ▪ ou ┐, il appelle longue les mêmes notes dans les cas où on doit les allonger selon les règles du solfège grégorien (ex. la *mora ultimae vocis*) et leur composition en groupes ; par exemple ⁝ et ⊓ sont des longues. (*Cf.* Origines, p. 168 et seq.) 2° Le traité découvert par Dom Pothier, à la bibliothèque de Louvain (v. Revue du chant grégorien, XVI, p. 44), qui assimile ainsi les neumes aux pieds :

Pyrrichius	Spondeus	Iambus	Trocheus	
∪ ∪	— —	∪ —	— ∪	etc.

Quoi de plus convaincant ?

minor, ne sont jamais traitées comme un son unique et long : chaque note composante reçoit une syllabe. » D'ailleurs, quant au *strophicus*, D. Pothier (*Mél. grég.*, trad. par Kienle, p. 117 sq.) et D. Mocquereau (*le Nombre musical grég.*, p. 336) sont du même avis.

Voici maintenant un texte où Hucbald, tout en distinguant des sons relativement longs et brefs, nous fait connaître en même temps deux figures neumatiques qui désignent ces durées :

« Sane *punctos* et *virgulas* ad distinctionem ponimus *sonorum brevium* et *longorum* [1], quamvis hujus generis melos tam grave esse oporteat atque morosum, ut *rythmica ratio* vix in eo servari queat [2]. » (Ap. Coussemaker, *Script.*, II, 45.)

« Nous écrivons bien les *points* et les *virgas* qui servent à distinguer les *sons brefs* et les *sons longs* [1] ; mais le propre de ce genre de musique (organum) est d'être si grave et si lent, qu'on ne peut guère y observer les *proportions rythmiques* [2]. »

Il est vrai que dans ce passage (7) il est question, directement du moins, de la mélodie grégorienne en tant qu'on s'en servait comme de voix principale dans la diaphonie organale. Mais il est évident que, puisque les figures rythmiques (points et virgas) désignant des sons relativement brefs et longs ne pouvaient pas s'observer dans l'organum, elles n'ont pas été inventées pour lui, mais qu'au contraire elles étaient propres au chant grégorien qu'on continuait d'écrire en sa notation usuelle, même lorsqu'il faisait partie de l'organum.

Nous possédons d'ailleurs un texte de Guy d'Arezzo qui confirme nettement ce que Hucbald vient de nous dire de la signification rythmique des figures mêmes des neumes. Dans son traité *Regulae de ignoto cantu* (ap. Migne, 141, col. 416), Guy écrit en effet : « Quand les sons deviennent liquescents, s'ils doivent être unis ou séparés, *lesquels sont longs et lesquels sont brefs* ou tremblants... tout cela peut être

1. A ce propos je désire faire observer que si, avec Hucbald, les mensuralistes parlent quelquefois de la virga comme d'une figure de neume indiquant une durée longue, ce n'est que *relativement* à une note plus courte, c'est-à-dire par rapport au *point rond* en composition avec elle.

La virga en elle-même est pour les mensuralistes une note *commune* ou *moyenne* ; elle devient longue proprement dite quand elle est surmontée de l'épisème ou de la lettre « t ».

2. Ces figures neumatiques établiraient donc des proportions rythmiques si l'exécution lourde de l'organum ne l'empêchait pas. Cette habitude organale finit par influer sur l'exécution du chant grégorien, même lorsqu'on le chantait seul, c'est-à-dire indépendamment de l'organum ; et cet organum fut ainsi la cause ou l'occasion de la décadence rythmique.

---

(7) *Texte qui ne prouve rien : 1° comme le remarque l'honorable R. P. Bonvin lui-même, parce qu'il ne s'agit ici que de l'*organum ; *2° pour une raison beaucoup plus forte, à savoir que l'auteur de cet ouvrage* ne se sert pas de la notation neumatique ; *ses points et ses virgules ne sont donc pas les* punctum *et* virga *de cette notation, mais des additions, des signes explicatifs ajoutés à la notation « dasienne » qui est la sienne.*

facilement montré *dans la figure même des neumes* (8), pourvu qu'elles soient bien écrites. » Et en effet le P. Dechevrens, avec une perspicacité remarquable, est parvenu à déchiffrer et à déterminer la valeur rythmique des différentes formes de neumes, avecdes résultats divers de certitude, de très grande probabilité ou, dans d'autres cas, au moins d'une probabilité qui peut suffire pour la pratique. Mais il serait trop long de le démontrer ici.

Terminons cette première partie en citant simplement un passage du bénédictin Bernon de Reichenau (première moitié du XIe siècle) : « Il faut aussi, dit-il, observer avec grand soin dans les neumes *à quels sons il faut donner une durée brève, et auxquels une durée longue,* afin de ne pas chanter rapidement et sans une durée suffisante les notes que l'autorité des maîtres anciens a voulu faire longues et tenues... *De même donc qu'en métrique on compose les vers de pieds dont la mesure est déterminée, de même tout chant se forme par un assemblage apte et harmonieux* (9) *de sons longs et de sons brefs* : « ita apta et concordabili *brevium longorum sonorum* copulatione componitur cantus. » (*Prologus in Tonarium,* ap. Migne, 142, col. 114.)

II. *Les diverses notes du chant grégorien ont une longueur ou une brièveté déterminée et proportionnelle.* — Une lecture attentive des documents cités dans la première partie de cet article ferait déjà facilement trouver la preuve pour cette thèse ; mais les textes suivants offrent une démonstration plus palpable et indiquent même explicitement la proportion 1 : 2 qui existe entre les notes.

---

(8) *En effet, voir plus haut note 6. Point n'est besoin pour cela de chercher des valeurs différentes à chaque note.*

(9) « *Assemblage apte et harmonieux* » *veut-il dire par là une régularité absolue? Si l'assimilation aux vers, que fait ici Bernon, peut le laisser de prime abord supposer, c'est faute d'une lecture attentive. En effet, 1° les vers latins n'ont pas ordinairement la régularité qu'on voudrait ici trouver ; ainsi les vers ïambiques (rythme ternaire) admettent d'ordinaire le spondée (rythme binaire) aux pieds impairs, et dans telle et telle œuvre d'Horace, le poète « s'éloigne volontairement du type » régulier pour le « rapprocher de la prose », dit son dernier éditeur, M. J.-B. Lechatellier; 2° le grand contemporain de Bernon, Guy d'Arezzo, qui est le plus complet sur la question, emploie la même analogie, disant que le musicien doit agir comme le métricien,* « sauf que le musicien n'est point lié par la nécessité d'une aussi importante loi ». *On ne saurait plus clairement faire allusion à la liberté rythmique du chant grégorien.*

(A suivre.) R. P. Bonvin et A. Gastoué.





Le Quatuor vocal des Chanteurs de St-Gervais

Depuis longtemps déjà nos amis réclamaient la formation d'un quatuor soliste de « Chanteurs de Saint-Gervais » reprenant à travers la France les tournées de propagande artistique que Charles Bordes avait entreprises à travers la France avec son admirable quatuor vocal de la *Schola*. — C'est aujourd'hui chose faite.

Des artistes dont se composait au début le quatuor vocal de la *Schola*, seul notre ami Albert Gébelin (maintenant titulaire d'une classe de chant rue Saint-Jacques) nous est resté, le pauvre J. David ayant précédé dans la tombe le regretté « Pater », et Mmes Marie de la Rouvière et Jarvis de la Mare, bien qu'arrivées à peine à l'apogée de leur talent, ayant renoncé, malgré les plus pressantes sollicitations, à se faire entendre en public.

Le *Quatuor vocal soliste des Chanteurs de Saint-Gervais* est constitué dès maintenant de la manière suivante :

Mlle Fanny Malnory, *soprano* ;
Mme Proche-Charpentier, *contralto* ;
M. Paul Gibert, *ténor* ;
M. Albert Gébelin, *basse*.

Nous n'avons nullement besoin de présenter aux lecteurs de la *Tribune* ces vaillants artistes qu'ils ont eu l'occasion d'applaudir fréquemment tant à Paris qu'en province.

Léon Saint-Requier,
Directeur des Chanteurs de Saint-Gervais.

Toute communication concernant le « Quatuor vocal », aussi bien que l'Association des Chanteurs de Saint-Gervais, doit être adressée à M. L. Saint-Requier, 36, boulevard Saint-Germain, Paris, qui reçoit en outre le lundi, de 10 heures à midi.





Nouvelles Musicales

Paris. — La *Société Haendel* (MM. E. Borrel et F. Raugel, directeurs) met à l'étude pour l'année 1910-1911 les œuvres suivantes : Haendel, *Saül*; *Te Deum*, de Dettingen; *Coronation Anthem*.

Fragments de la *Fête d'Alexandre*, de *Josué*, de l'*Occasional Oratorio*, *Concerti grossi*, etc.

Lully : Extraits d'*Isis*, *Atys*.

Schütz : *Concerts spirituels*.

Gossec, Stamitz, Fasch : œuvres instrumentales.

S'adesser pour tous renseignements, par correspondance ou le lundi matin, de 10 heures à midi, à M. E. Borrel, 55, rue Jouffroy.

Saint-Jean-de-Luz. — L'ancienne *Schola* de Saint-Jean-de-Luz, qui a pris le nom de « Société Charles Bordes », a donné, le 10 septembre, un grand concert très réussi, d'œuvres anciennes et modernes, avec, comme partie principale, tout le deuxième acte d'*Orphée*, de Gluck, dans sa version primitive, tel qu'il a été restitué à la *Schola* de Paris.

Berceau de saint Vincent de Paul (Landes). -- Il est de tradition au Berceau de faire de la bonne et pieuse musique, même le jour de la fête de saint Vincent de Paul ; c'est bien surprenant : les fêtes ne sont-elles pas le plus souvent rehaussées des fastes d'une musique plus spécialement mauvaise ? Il est vrai que M. Preneuf, le distingué maître de chapelle du Berceau, ne cesse pas de faire de la bonne musique, en sorte que la belle cérémonie de la Fête est en quelque sorte l'aboutissement d'un travail pas très grand mais continu ; avec peu de temps et des moyens médiocres comme qualité et comme quantité, il a réussi à donner une exécution en tout point très artistique de la *Messe du Pape Marcel*, puis aux vêpres des faux-bourdons du xvie siècle, d'un hymne de Perosi à 4 voix, du psaume *Beatus qui intelligit* à 4 voix mixtes de Gounod, de chorals de Bach et du *Tantum* de Vittoria. Mgr Gieure, évêque de Bayonne, honorait ces vêpres de sa présence ; il a dû penser combien la splendeur religieuse de ces chants se serait bien déployée sous les voûtes de sa cathédrale...

R. C.

BELGIQUE

Malines. — L'art des carillonneurs, qui fut jusqu'au déclin du xviiie siècle une particularité des Pays-Bas néerlandais et belges, serait-il à la veille de refleurir ? Toujours est-il qu'il y a quelques années déjà on organisa des concours dans le but de stimuler le zèle des quelques virtuoses qui, dans les Flandres, ont continué de pratiquer le jeu du carillon.

Déjà, un « concert de carillon », qui a été donné à Malines par le carillonneur

bien connu de la ville, M. Joseph Denyn, en juillet dernier, préludait au concours plus important qui devait avoir lieu au mois d'août.

Le programme, composé par M. Denyn, comportait des airs flamands connus et des vieux airs français des XVe et XVIIe siècles. Il y avait aussi un prélude de la composition du distingué carillonneur.

Une foule considérable s'était massée dans les rues voisines de la cathédrale pour assister à cette audition. Et quand les huit coups de l'heure eurent sonné à Saint-Rombaut, un silence religieux s'étendit sur cette multitude.

L'exécution de chaque morceau fut parfaite en tous points et le public fit une chaleureuse ovation à M. Denyn, qui fut, après le concert, complimenté par le président du Nederlandsch Verbond, ainsi que par les étrangers.

Les 21 et 22 du mois suivant, eut lieu le concours international de carillonneurs, pour lequel une douzaine de concurrents étaient attendus. Trois étaient hollandais, les autres de Belgique ; six d'entre eux furent classés dès le premier jour. Les premier, deuxième et troisième, Jules Van de Plas, de Dienst, Alphonse Rolliers, de St-Nicolas, Ferdinand Redoute, de Mons, concoururent le lendemain pour les grands prix. Le grand prix d'honneur offert par le Roi des Belges fut attribué à Alph. Rolliers ; celui du comité des Attractions de Malines, par Ferdinand Redoute ; enfin, J. Van de Plas, obtint un certificat d'honneur.

M. J. Denyn conclut le festival par un *récital de carillon*, qui comprenait entre autres un *air avec variations*, spécialement écrit pour la circonstance par W. Starmer, et le prélude que M. Denyn avait fait entendre une première fois le mois dernier.

On estime que la foule qui couvrit de ses applaudissements ce brillant tournoi s'élevait de 30 à 40.000 personnes.

Bruxelles. — Le groupe de Bruxelles de la Société internationale de Musique a donné d'intéressantes séances de musique ancienne. Le 16 septembre, le programme de la onzième séance comprenait avec de vieilles chansons flamandes et françaises harmonisées *a cappella* par MM. Cl. Van Duyse, E. Closson et A. Béon, des pièces d'orgue de Pachelbel, deux airs de Lulli, une belle sonate pour deux flûtes et clavecin de J.-B. Lœillet, des pièces de clavecin de Scarlatti, d'Aquin, avec des transcriptions de pièces de luth de A. Francisque par M. Henri Quittard. Interprètes : MM. Demont et Gilson, Mme Béon, et le *Nouveau Quatuor vocal Gantois.*

Liége. — A la distribution des prix de l'œuvre salésienne, le 23 août, un heureux programme musical changea les habitudes de ce genre de cérémonie. On y entendit en particulier, sous la direction de M. Ant. Auda, la *Cantilène à sainte Cécile*, publiée par Dom Pothier, le graduel *Christus factus est*, une partie de la *1re Béatitude* de César Franck, les chœurs des *Woisins et Woisènes*, de J.-Noël Hamal (finale de *Le Ligeois ègagî*, op. com. de 1757) et la chanson d'Or. de Lassus, *Quand mon mari vient du dehors.*

Tous nos compliments à la jeune Schola liégeoise, et à son zélé directeur.

ALLEMAGNE

Nécrologie : **Mgr F.-X. Haberl.** — De récentes informations nous avaient appris l'inquiétant état de santé du célèbre musicologue allemand, le Dr F.-X. Haberl, lorsque la nouvelle de sa mort nous est parvenue. La place tenue dans le mouvement musical religieux contemporain par ce musicien est considérable. L'un des membres les plus en vue des associations céciliennes des pays germaniques, il était devenu depuis longtemps le président général du *Cæcilien Verein* et le directeur de l'importante *École de musique d'Église* de Ratisbonne, où il enseignait la composition, et nombreux sont ses élèves.

Mgr Haberl, — car il était prélat de la maison du pape, — a un titre spécial à la reconnaissance des musiciens religieux par le labeur immense de la grande édition

complète des œuvres de Palestrina, qu'il acheva presque seul, en trente-trois volumes. Les manuscrits originaux de l'auteur, les copies anciennes soigneusement conservées dans les chapelles romaines, les éditions rares furent entièrement transcrites et remises en partition par l'infatigable chercheur. On sait comment le savant professeur remit en même temps au jour la fameuse et détestable édition *Médicéenne*, que des autorités sans valeur attribuaient à Palestrina. Aussi F.-X. Haberl fut-il mêlé d'une manière considérable aux polémiques qui visèrent ce travail ; pendant longtemps il fut l'ennemi acharné de Dom Pothier, mais au cours de ces dernières années, il avait fait amende honorable, et s'employa le premier à faire adopter l'Édition Vaticane par les membres de l'immense groupement qu'il présidait.

C'est au cours des derniers tomes de l'édition des œuvres de Palestrina que ses travaux l'amenèrent, en recueillant les pièces douteuses ou apocryphes attribuées à ce maître, à prouver que Marc-Antoine Ingegneri, le maître vénitien, était l'auteur des fameux répons de la Semaine Sainte, ordinairement attribués à Palestrina.

Mgr Haberl travailla de même à l'édition des œuvres d'Orland de Lassus : son labeur est donc considérable, et le résultat des plus profitables à l'art musical religieux.

Mgr F.-X. Haberl, né le 12 avril 1840 à Oberellenbach, dans la Haute-Bavière, est décédé le 7 septembre à Ratisbonne.

CANADA

Un de nos confrères canadiens, M. J.-N. Charbonneau, maître de chapelle de l'église Saint-Charles, vient de donner, dans la *Presse* de Montréal, les impressions recueillies par lui lors d'un récent voyage en Europe. Nous les reproduisons volontiers, certains d'intéresser nos lecteurs.

Voici cet article, avec les quelques lignes d'introduction dont le journal les fait précéder :

Le professeur J.-N. Charbonneau, le maître de chapelle de l'église Saint-Charles, est de retour d'un voyage de quelques mois en Europe, où il est allé étudier la musique religieuse, sous les maîtres les plus en renom. A Rome, il a été l'élève de Dom Lucien David, à l'abbaye de Saint-Anselme ; il a également passé quelque temps à l'abbaye des bénédictins de Solesmes, dans l'île de Wight, dont le prieur est Dom André Mocquereau, puis à Dijon, où il a pris des leçons de M. le chanoine René Moissenet, directeur de la maîtrise de Dijon, sans contredit l'une des meilleures de France. M. Charbonneau s'est prêté de bonne grâce à l'interview, et voici le résultat de ses observations quant à la musique religieuse en Europe à l'heure actuelle :

« J'ai reçu partout, a-t-il dit, l'accueil le plus sympathique et j'ai fait de précieuses connaissances dans le monde religieux et musical. Il me sera très agréable de continuer, par une correspondance assidue, mes bonnes relations avec ces nouveaux amis d'outre-mer.

« Comme vous le savez, j'étais parti dans l'intention de me renseigner sur les genres de musique cultivés dans les principales maîtrises de France et d'Italie.

« Le mouvement musical religieux du côté de la réforme est très prononcé.

« Une armée de rénovateurs, semblable à la garde noble du Vatican, travaille avec zèle à la protection du Saint-Père dans l'œuvre musicale sublime que Sa Sainteté a entreprise.

« Dans les monastères et les communautés religieuses, où le genre de vie sévère s'harmonise si bien avec la gravité du plain-chant, on cultive uniquement et avec raison le chant grégorien. Dans les églises principales et les séminaires, où les ressources et les moyens d'exécution ne font pas défaut, la belle musique palestrinienne est cultivée sur la même échelle que le chant grégorien.

« La cause de la musique religieuse a donc fait son chemin. Néanmoins, je dois

mentionner un cas bien regrettable et qui semble se propager en plusieurs endroits : c'est de croire que le Pape défend toute musique moderne à l'église.

« Quelle erreur ! quel dommage pour l'art religieux ! quelle mauvaise opinion de ce pape musicien ! L'éducation musicale si répandue aujourd'hui et les progrès prodigieux de la science harmonique sont des raisons plus que suffisantes pour permettre l'introduction de la musique moderne dans l'église.

« Ce vers de Boileau : « L'ennui naquit un jour de l'uniformité », est vrai partout, à l'église comme au théâtre. C'est le mélange convenable des genres ou des styles qu'il importe d'observer.

« Le chant grégorien doit avoir la place prépondérante ; autour de lui, comme pour mieux le faire ressortir et apprécier, doivent se grouper la polyphonie palestrinienne et la musique moderne. D'ailleurs, c'est l'enseignement du *Motu proprio*. Après avoir loué les qualités du chant grégorien et de la polyphonie classique du XVIe siècle, Pie X reconnaît celles de la musique moderne. Seulement, de même qu'il ne permettrait pas qu'on remplaçât les statues de Saint-Pierre de Rome par les statues du Capitole, le Saint-Père défend que la musique théâtrale ou qui aurait un caractère profane prenne la place de la musique religieuse moderne. Pour cela, il établit avec sagesse qu'une composition moderne, pour être admise à l'église, doit posséder une réelle valeur artistique, être liturgique et écrite dans un sentiment religieux.

« Aussi, trouve-t-on dans le répertoire moderne beaucoup d'œuvres très acceptables à l'église. Cependant il y a un choix à faire ; tel *Kyrie* d'une messe sera convenable, tandis que son voisin le *Gloria* ne le sera pas du tout. Il faut donc avoir une certaine science et un goût judicieux. Mais ceci ne doit nullement exclure du répertoire de nos maîtrises toute la musique religieuse moderne. Ce serait une abomination, un manque total de goût et une preuve d'ignorance.

« Je dois avouer aussi que j'ai éprouvé un gros désappointement en plusieurs églises de France et d'Italie.

« Le mauvais goût dénoncé par le Saint-Père en 1903 règne toujours « en maître souverain ».

« Cela est dû sans doute au petit nombre de musiciens et de chantres aimant réellement le genre d'église.

« La musique dramatique a toutes les prédilections, absorbe toutes les intelligences. On passe sa vie dans l'étude exclusive de la musique de théâtre.

« Loin de moi la pensée de vouloir qu'on ignore les admirables chefs-d'œuvre qui abondent dans ce genre de composition.

« Seulement, je déplore à l'église le manque de sentiment religieux, causé par l'engouement presque général de l'unique musique dramatique.

« Une autre cause qui a pu retarder en quelques endroits les progrès du chant sacré, est la division survenue entre les grégorianistes, lors de l'apparition des éditions rythmiques.

« Quand les divergences d'opinions auront été réglées par de sages discussions, une seule et même théorie sortira claire, précise et définitive du rythme grégorien. Alors le chant de saint Grégoire redeviendra populaire et se chantera avec intelligence dans toutes les églises de la chrétienté.

« Ces remarques ne doivent pas éloigner de la restauration ceux de mes confrères qui sont bien intentionnés ; mais elles font voir que les mêmes difficultés existent en Europe comme au Canada. Il importe donc que les musiciens d'église se groupent et suivent les ordonnances du *Motu proprio*, qui est le Code de l'esthétique musicale religieuse.

« Seulement, n'exagérons pas. Cultivons avec amour le chant grégorien, qui doit toujours avoir sa place dans nos offices liturgiques. Que les maîtrises bien organisées chantent souvent de cette austère et pieuse polyphonie classique.

« Ce sera le meilleur remède à opposer à l'engouement excessif de la musique dramatique. Mais ne chassons pas de nos églises nos compositeurs modernes qui veulent travailler comme Palestrina et Vittoria à la gloire de Dieu.

« Dans ce but si louable, cessons nos luttes fratricides, et n'imitons pas en cela nos cousins de France. Unissons-nous dans cette année si célèbre du Congrès eucharistique de Montréal, où les regards du monde entier sont tournés vers le Canada. Formons une espèce de confédération canadienne de musique religieuse. Nous avons ici tous les éléments voulus : Couture, Fortier, Lavallée-Smith, Letondal, P. Lefebvre, Cartier, Pelletier, Dussault, Tremblay, Gagnon, Bernier et tant d'autres qui font la gloire de la musique canadienne.

« Alors, nous aurons dépensé nos efforts en commun pour une des plus nobles causes : la restauration de la musique religieuse moderne. Musiciens d'église, nous aurons travaillé pour l'église, dans la pensée de l'église, et nous aurons fait une œuvre durable. »





« Explication de la lettre qui est imprimée dans le cinquième Livre de Madrigaux de Claudio Monteverde ».

(*Suite et fin.*)

Le malheureux ne s'aperçoit donc pas qu'en essayant de paraître pédagogue en la matière aux yeux du monde, il tombe dans l'erreur de la négation des tons mixtes !

Alors l'hymne des apôtres, qui débute dans le troisième ton et finit par le quatrième, se trouverait donc dans le cas de celui qui frappe tantôt sur le cercle, tantôt sur le bois d'un tonneau ? Il en serait alors de même pour l'introït *Spiritus Domini replevit orbem terrarum*, et mieux encore pour le *Te Deum laudamus* ! Josquin [1] n'aurait-il pas été un ignorant ? car sa messe *Fait faut Regrez*, commence par le troisième ton et conclut dans le second. Et le madrigal *Nasce la pena mia* [2], de l'Eccell. Striggio [3] (dont la musique considérée d'après les règles de la première « prattica » peut être appelée divine), serait-il aussi une chimère ? Il est cependant construit dans une tonalité composée des premier, huitième, onzième et quatrième tons ! Et le madrigal du divin Cipriano Rore : *Quando Signor lasciate*, qui commence par le onzième ton, puis gagne vers le milieu le deuxième et le dixième, pour conclure par le premier ? Quant à la seconde partie du madrigal, elle finit dans le huitième ton !

Tout cela semble avoir été de la part de Cipriano un acte bien futile !

Comment pourrait-on alors qualifier Messer Adriano, qui a fait débuter son motet *Ne proicias nos in tempore senectutis* [4] par le premier

1. Josquin de Près.

2. Premier livre de madrigaux à 6 voix (1560), qui eut jusqu'à neuf éditions, la dernière datant de 1592.

3. Alessandro Striggio, né vers 1535 à Mantoue, resta au service des Médicis de 1560 à 1586 ou 1590. A part deux livres de madrigaux à 6 voix, cinq livres de madrigaux à 5 voix à éditions nombreuses, parmi lesquels le fameux *Cicalamento delle donne al bucato*, il écrivit des intermèdes tels que *L'Amico fido*, etc., pour les fêtes données à Florence en 1569 et 1579.

4. « Motets à cinq voix d'A. Willaërt, à la fin du premier livre » (*sic* !) (1539). Indication donnée ainsi dans le texte italien.

ton, tandis que la partie médiane se trouve dans le second, et la fin dans le quatrième ton ?

Mais que l'adversaire lise donc le chapitre XIV de la quatrième partie des *Istutitioni* du Rev. Zerlino ; car c'est là qu'il trouvera matière à s'instruire [1].

Et croyez que le compositeur moderne bâtit sur les fondements de la vérité, et vivez heureux.

Voilà ce qu'a dit mon frère en dernier lieu, car il sait bien que le compositeur moderne n'observera pas et ne pourra observer les règles de la « prattica » [2] à cause de la suprématie exercée par les paroles.

Et lorsqu'un art est accueilli pour ainsi dire à bras ouverts par le monde, et consacré aussi complètement par l'usage, mon frère ne pourra pas croire et ne croira jamais (quand bien même ses raisons ne seraient point assez bonnes pour soutenir les principes de vérité qu'il avance) que le monde se trompe, mais certainement son adversaire [3].

Et vivez heureux !

M.-L. Pereyra.

TEXTE ORIGINAL

DICHIARATIONE DELLA LETTERA STAMPATA NEL QUINTO LIBRO DÉ SUOI MADRIGALI

Tu dalle stampe (alcuné mesi adietro) publicata una lettera di Claudio Monteverde mio Fratello ; la qual diede materia, onde altri s'affaticassero, sotto finto nome di un Antonio Braccini da Todi di far la parer al mondo una chimera e vanità ; ond'io spinto si dall amore che porto al mio Fratello, ma molto più della Verità, che in essa lettera si contiene ; vedendo lui compiacentesi d'attendere a fatti poco prezzar l'altrui parole ; ne potendo soffrir che l'opere sue fossero a si gran torto biasimate, ho voluto per questa volta, rispondere alle oppositioni fattele, dichiarando di parte in parte, più largamente, quel tanto che mio Fratello ha in detta lettera sotto brevi termini ristretto ; affinchè quegli conosca e chiunque il segue la verità che in lei si contiene, esser molto differente da quel chégli nel suo discorso dimostra. Dice adunque la lettera cosi.

« Non vi maravigliate ch'io dia alle stampe questi Madrigali senza prima rispondere a le oppositioni che fece l'Artusi » per l'Artusi si ha da intendere; l'Artusi overo delle Imperfezioni della moderna musica, libro che porta in fronte questo titolo ; che nulla prezzando quel civil precetto d'Horatio : « Nec tua laudabis studia haud aliena reprendis » (*Epist.*, lib. I) e senza alcuna causa dattali, al torto, perciò dice quel peggio che può di alcune compositioni musicali di Claudio mio Fratello : « Contro alcune minime particelle d'essi ». Quelle particelle dette da l'Artusi passagi e che si veggono cosi lacerati dal detto Artusi, nel ragionamento secondo ; son parte

1. Ce chapitre est intitulé : *Delle Modi communi e delli Misti.*
2. La première « prattica ». Pour Claudio Monteverde, la composition moderne est donc la musique dramatique, c'est-à-dire la *Seconde « prattica », ou bien des perfections de la musique moderne.*
3. « Die wahre Kunst ist hoechste Freiheit, und nur die hoechste Freiheit kann sie aus sich Kundgehen kein Befehl, keine Verordnung, kurz kein ausserkuenstlerischer Zweck kann sie entstehen lassen. » (Richard Wagner, III, 13.)

dell'armonia del Madregale *Cruda Amarilli* di mio Fratello, e l'armonia di esso parte de la melodia ond'è composto, perciò in rispetto al tutto di che consta la melodia particelle ha quelli nominati e non passaggi.

« Perchè essendo io al servitio di questa Serenissima Altezza non son padrone di quel tempo che tall'hora mi bisognerebbe » ciò ha detto mio Fratello, non solo per il carico de la musica tanto da chiesa quanto da camera che tiene, ma per altri servitij non ordinarij essendo che (servendo a Gran Prencipe) la maggior parte del tempo si trova occupata hora in Tornei, hora in Balletti, hora in Comedie e in varij Concetti, e finalmente nel concertar le due Viole bastarde, il quale carico e studio, non e forsi comune come si potrebbe dare ad intendere l'oppositore ; e non tanto per la detta ragione e vera scusa prodotta, ha tardato e va tardando mio Fratello, ma perchè conosce ancora che: « prosperantes omnia perverse agunt » ; e che il bene non sta con il presto, conciosia cosa che la verità della virtù vol tutto l'homo, e tanto più cercando di trattar di cosa a pena tocca di lontano da intelligenti teorici armonici, e non come ha fatto l'oppositore di cosa ; « Nota Lippis atque tonsoribus ».

« Ho nondimeno scritta la risposta per far conoscere ch'io non faccio le mie cose a caso », dice mio Fratello, che non fa le sue cose a caso ; atteso che la sua intentione è stata (in questo genere di musicà) far che l'oratione sia padrona del armonia e non serva; e in questo modo, sarà la sua compositione giudicate nel composto della melodia, del che parlando Platone, dice queste parole : « Melodiam ex tribus constare : oratione, harmonia, Rithmo », e poco più abasso: « Quin etiam (nel terzo de *Rep*) consonum ipsum et dissonum eodem modo, quandoquidem Rithmus et Harmonia orationem sequuntur non ipsa oratio Rithmum et Harmoniam sequitur », dopò (per dare più forza all'oratione) seguita con queste parole : « quid vero loquendi modus ipsaque oratio non ne animi affectionem sequitur » ? e poi : « orationem vero cetera quoq. sequuntur » ; ma in questo l'Artusi, da buon maestro piglia certa particelle o passagi (came lui dice) del Madregale Cruda Amarilli di mio Fratello, nulla curandosi dell'oratione, tralasciandola in maniera tale, come se nulla havesse che fare con la musica ; mostrando di poi detti passaggi privi de la sua oratione, del tutto de la sua armonia e del suo Rithmo, ma s'havesse nelli passaggi notati da lui per falsi sposta l'oratione loro, il mondo senza altro havrebbe conosciuto dove è trascorso il suo giudicio, e egli non havrebbe detto che fosse chimere e castelli in aria; per non essere osservanti interamente de le regole de la prima pratica, ma della ragione sarebbe certo, se si facesse il simile anco de li Madregali di Cipriano :

Dalle belle contrade ; Se ben il duol ;
Et se pur mi mantieni amor ;
Poichè m'invita amore :
Un crudel acerba, Un altra volta ;

e finalmente altri, l'armonia de quali serva esattamente alla sua oratione, che certo rimarebbono come corpi senz'anima, rimanendo senza questa, più importante e principal porte de la Musica, significando l'oppositore col sindicar senza l'oratione questi passaggi ; che tutto il buono e il bello, si stia nella osservatione esatta de le dette regole di prima prattica li quali pongono l'armonia signora dell'oratione (come ben farà vedere mio Fratello) il quale sapendo al sicuro la musica (in tal genere di cantilena come questa sua) versar intorno alla perfettione de la Melodia, nel qual modo l'armonia considerata di padrona diviene serva al oratione, e l'oratione padrona de l'armonia, al qual pensamento tende la seconda prattica overo l'uso moderno, per tal fondamento, vero promette mostrare contro l'oppositore che l'armonia del Madregale Cruda Amarilli non è fatta a caso, ma si bene a bel arte e a buono studio non inteso da l'Aversario e non conosciuto e perchè mio Fratello promette mostrare con la prosa ; contro l'oppositore in rispetto alla perfettione della melodia, che le cose scritte da l'Aversario non sono fondate nella verità del arte, l'oppositore anch'egli, contro al Madregale di mio Fratello, con armonia osservante le regole de la prima prattica, cioè non risguardante alla perfettione della melodia, nel qual modo considerata l'armonia, di

serva divien padrona, mostri l'errore d'altri per mezzo delle stampe con simile atto pratico ; perchè ; « purpura iuxta purpuram diiudicanda » ; che per dir solamente parole contro a fatti d'altri. Horat, 2 : « Nil agit exemplum litem quod lite resoluit ».

E lasci all'hora che il mondo sià poi giudice, e non mostrando egli fatti, ma dicendo solamente parole, e i fatti essendo quelli che lodano il Maestro, mio Fratello ritroverassi a meritar la lode e non egli, che si come l'amalato non predica la intelligenza nel Medico per udirlo solamente trattare d'Hippo. E di Galeno, ma si bene all'hora quando per mezzo del suo ragionamentc ottiene la sanità, cosi il Mondo non predica la intelligenza nel Musico, per udirlo far maneggi di lingua, sopra gli honorati theorici armonici, che Timoteo non mosse Alessandro all'armi in cosi fatta guisa ; ma si bene col canto, o questo atto prattico invita mio Fratello l'oppositore e non altri poichè a tutti cede, tutti honora, riverisce ; e a questo l'invita per sempre, perciò che vole attendere al canto, e non alla prosa, fuori che l'una sol volta promessa, se guitando il Divino Cipriano Rore, il Sig^{r} Principe di Venosa, Emilio Cavagliere, il Conte Alfonso Fontanella, il Conte di Camerata, e il Cavalier Turchi, il Pecci, e altri Signori di quiesta Eroica scola, e non attendere alle ciancie e chimere.

« Et tosto che sia rescritta uscirà in luce portando in fronte il nome di seconda pratica », perchè intende l'oppositore far contro alla Moderna Musica, e diffendere la vecchia, le quali veramente trovansi differente fra di loro, (nel di adoperare le consonanze, e dissonanze, come ben farà vedere mio fratello) non conosciuta cotal differenzà dall'oppositore, per maggior chiarezza adunque del vero, sia intesa da tutti qual sia l'una, e qual sia l'altra, amendue honorate da mio fratello, riverite, e lo date ; alla vecchia ha posto nome prima prattica, per esser primo uso pratticale, e la moderna ha nominato seconda prattica, per esser secondo uso pratticale ; primà prattica intende che sia quella che versa intorno alla perfezione dell'armonia ; cioè che considera l'armonia non comandata, ma comandante, e non serva ma Signora dell'orazione, e questa fu principiata da quei primi che ne nostri caratteri composero le loro cantilene a più di una voce, seguitata poi, e ampliata, da Occhegem, Josquin Depres, Pietro della Rue, Iovan Motton, Crequillon, Clemens non Papa, Gombert, e altri di que tempi perfezionata ultimamente da Messer Adriano con l'atto prattico, e dall Eccellentissimo Zerlino con regole giudiciosissime : Seconda prattica, della quale è stato il primo rinnovatore ne nostri caratteri il divin Cipriano Rore, come ben farà vedere mio Fratello, seguitata e ampliata, non solamente da li Signori detti, ma dall' Ingegneri, dal Marenzo, da Giaches V. Vert, dal Luzzasco, e parimenti da Giacopo Peri, da Giulio Caccini, e finalmente da li spiriti più elevati, e intendenti de la vera arte, intende che sia quella che versa intorno alla perfezione della melodia, cioè che considera l'armonia comandata, e non comandante, e per signora dell'armonia pone l'orazione, per cotali ragioni alla detta Seconda e non nova ; ha detto prattica e non Theorica perciò che intende versar le sue ragioni intorno al modo di adoperar le consonanze, e dissonanze nell'atto prattico, non ha detto instituzioni Melodiche, perciò che egli confessa non esser soggetto cosi grande impresa, ma lascia al Cavaglier Ercole Bottigari, e al Rever. Zerlino il componimento di cosi nobili scritti, che perciò disse instituzioni Armoniche, perchè volle insegnare le leggi e le regole dell'armonia, ma mio Fratello, ha detto Seconda prattica, cioè secondo uso pratticale, perchè vol servirsi delle considerazioni di questo uso, cioè delle considerazioni melodiche, e ragioni sue, adoperando quel tanto di loro solamente, che a lui appartiene per diffendersi dall'oppositore.

« Ovvero perfezioni della moderna musica. »

Pla. Gor. in princi: chiamer alla perfezioni della moderna musica, mosso dall' autorità di Platone che dice : « Nonne e Musica circa perfectionem melodiae versavit ?»

« Dal che forse alcuni si ammireranno non credendo che vi sia altra prattica che la insegnata dal Zerlino », ha detto « alcuni », e non tutti, per solamente intendersi l'oppositore, e suoi seguaci, ha detto « si ammireranno », perchè sa al sicuro mio Fratello questi essere privi non solamente della cognitione della seconda prattica, ma gran parte ancora della prima (come ben farà vedere) non credendo che via sia

altra prattica che la insegnata dal Zerlino, cioè non credendo che visia altra prattica che quella di Messer Adriano, che d'altra prattica

Primo libro e Primo Cap : ne Suppli : il Rever. Zerlino non s'intende trattare come bene affirma dicendo ; non fu mai; ne anco è mià intenzione di scrivere l'uso della prattica, facendo il modo de li Antichi, o Greci, o Latini se bene a le fiate la vò adombrando ; ma solamente il modo di quelli, che hanno ritrovato questo nostra maniera, nel far cantare insieme molte parti, con diverse modulazioni e diverse arie, specialmente secondo la via e il modo tenuto da Messer Adriano ; Si che dunque l'istesso Rever. Zerlino confessa, non essere qual una verità e sola de la pratica la sua insegnata, e perciò mio Fratello intende servirsi de le ragioni insegnate da Platone e pratticate dal Divino Cipriano e dall'uso moderno differentemente dalle insegnate, e determinate dal Rever. Zerlino, e pratticate da Messer Adriano.

« Ma siamo sicuri che intorno alle consonanze e dissonanze » ma l'oppositore e suoi seguaci, siano sicuri, che intorno alle consonanze e dissonanze, cioè che intorno al modo di adoperar le consonanze e dissonanze.

« Vi è anco una consideratione differente della determinata » per la consideratione determinata che versa intorno al modo di adoperare le consonanze, e dissonanze ; intende mio Fratello, quelle Regole del Rever. Zarlino, che nel terzo delle sue Istitutioni si vedono ; le quali tendono mostrare la perfettione prattticale dell armonia, e non de la melodia, (come ben si scopre questa da li esempi musicali suoi in quel luoco) li quali mostrando in atto prattico, il contenuto de li detti documenti, e leggi, si vedono senza riguardo di oratione ; perciò mostrano l'armonià esser signora, e non serva ; per il che provera il mio Fratello all'oppositore e a suoi seguaci, l'armonia serva all'oratione, nel modi di adoperar le consonanze, e dissonanze, non essere determinata nel modo suddetto, perciò questa, differente da quella in questa parte,

« La quale con quietanza della ragione, e del senso, difende il moderno comporre ».

Con « quietanza della ragione » ; perciòcchè appoggierassi sopra le consonanze e dissonanze della mattematica aprobate, perciò ha detto intorno al modo di adoperarle, e appoggierassi parimenti sopra il comando dell'oratione, signora principale dell'arte, uella perfezione della melodia considerata (come afferma Platone nel terzo de R. P.) perciò ha detto seconda prattica, « con quietanza del senso », perciocchè il composto di oratione comandante il Ritmo e armonia servente a lei (e dico servente che non vale il composto solo a perfectionare la melodia) muovono le affetioni dell'animo; nel Tim. a cap. XXX, e ecco Platone : « solo enim melodia ab omnibus quotcunq; distrahum animum retrahens contrahit in se ipsum, » e non l'armonia sola, sia pure perfetta quanto si vuole, e confessa il Rever. Zarlino con queste parole.

A cap. VII, nella seconda parte de le Insti. Se noi pigliamo la semplice armonia senza aggiungerle alcuna cosa non ha vera possanza alcuna, di fare alcuno effetto estrinseco, e aggiunge più a basso, prepara e dispone, ad un certo modo intrinsecamente alla allegrezza, overo alla mestizia, ma non induce pero ad esprimere alcuno effetto estrinseco.

« Et questo ho voluto dirvi si perchè questa voce seconda prattica tall'hora non fosse occupata da altri », ha fatto sapere al mondo mio Fratello questa voce essere sicuramente sua, e ciò che si sappia, e si concluda che quanto l'avversario disse secondo Artusi queste parole ; seconda prattica che si può dire ogni verità essere la feccia de la prima, che ciò disse per dir male de le opere di mio Fratello è che fu nell'anno 1603, nel quel tempo propose mio Fratello, d'incominciare a scrivere per difendersi del oppositore, che a pena questa voce seconda prattica ei si era lasciato uscire di bocca, indi cio vero, che vorrebbe potere l'avversario, lasciare nella istessa aria, non che in iscritto, le parole di mio Fratello, e le sue note insieme; e per qual causa poi ? diccalo chi lo sa, vedalo chi lo può trovare in carta, ma perchè si stupisce l'avversario, in quel suo discorso, sopra a ciò dicendo. Ve ne mostrate tanto geloso di questo nome, che temete non vi rubbano. — Quasi voglia dire in suo linguaggio, non occorre che temiate di rapina tale, perchè non sete soggetto merite-

vole da essere imitato, non che rubato ; li faccio sapere che se si havesse a considerare la cosa per questo verso, havrebbe non pochi argomenti in suo favore, mio Fratello, in particolare per il canto alla francese in questo modo moderno che per le stampe da tre o quattro anni in qua si va mirando, hor sotto a parole di motetti, hor de madrigali, hor di canzonette, e d'arie, chi fu il primo di lui che lo riportasse in Italia di quando venne da li bagni di Spà l'anno 1599 ? E chi incominciò a porlo ad oratione latine e volgari nella nostra lingua, prima di lui ? non fece questi scherzi all'hora ? dunque ; vi sarebbe che dire in suo prò ; e di più ancora (s'io volessi) per altre cose ; le quali mi taccio perché come ho detto, la cosa non si ha da intendere per questo verso ; chiameralla seconda prattica in quanto al modo di adoperarla, che in rispetto all'originale si potrebbe dir prima.

« Si perchè anco l'ingegnosi possino fra tanto considerare altre cose intorno all'armonia. »

« Altre », cioè non star fermi nel credere che tutto il bisogno dell'arte, in altro luogo non sia per ritrovarsi, che solamente nel comando de le regole di prima prattica, perchè l'armonia sarebbe sempre una in tutti li generi di cantilene, essendo terminata, e cosi non potrebbe servire al oratione perfettamente, seconde cose, cioè cose versanti intorno alla seconda prattica o vero alla perfetione della melodia ; Intorno all'armonia, cioè intorno non alle particelle della cantilena solamente ma allo suo frutto ; che se havesse in tal guisa pensato l'oppositore l'armonia del Madrigale *O Mirtillo* di mio Fratello, non havrebbe in quel suo discorso detto quelle esorbitanze intorno al tuono di esso, se ben pare che parla in generale, havendo detto.

Ha parimenti ragionato l'Artusi e dimostrato, la confusione che apportano alle cantilene quelli che incominciano di un tuono ; se guitando di un altro al fine terminando di quello che totalmente e del primo e secondo pensiero lontano, il che è come sentire un pazzo ragionare, il quale dia un colpo, come si dice, hor sopra al cerchio e hor sopra la botte ; poverello e non s'avvede, che mentre vol mostrarsi al mondo regolato precettore, cade nel terrore del negare li tuoni misti, le quali (e non vi fossero « l'Inno de li Apostoli » che incomincia del terzo, e finisce del quarto, non darebbe hor sopra al cerchio, e hor sopra la botte e parimente l'Introito « Spiritus Domini replevit orbem terrarum ? » e maggiormente il « Te Deum laudamus ? »

Josquinò non sarebbe stato un ignorante, ad haver incominciato la messa sua « Fait faut Regrez » nel terzo, e finita nel secondo ? « Nasce la pena mia » del Ecel. Striggio, l'armonia del qual canto (nella prima prattica considerata) ben si può chiamar divina ; non sarebbe una chimera, essendo fabricata sopra d'un Tono che consta di primo, di ottavo, di undecimo e di quarto ? Il Madrigale del Divino Cipriano Rore, « Quando Signor lasciate » che incomincia del undecimo nel mezzo scorre nel secondo, e decimo, e la fine conclude nel primo, e la seconda parte nel ottavo ; non sarebbe stata questa di Cipriano una vanità ben leggera ? e Messer Adriano che si chiamerebbe egli ad aver principiato, « Ne proicias nos in tempore senectutis (Motetto a cinque che si trova nella fine del suo primo libro) del primo tuono, e il mezzo fattolo dal secondo, e la fine del quarto ? ma che legga il Rever. Zarlino l'oppositore nel quarto de le Istitutioni, a cap. xiv, che imparerà.

« Et credete che il moderno Compositore fabrica sopra li fondamenti della verità et vivete felici », questo ha detto mio Fratello ultimamente, perchè sapendo che il comporre moderno non osserva, e non può osservare, in virtù del comando dell'oratione, le regole de la prattica ; e porre cotal modo di comporre, vien dal mondo abbraciato, in maniera tale che uso con giusta ragione si può chiamare, perciò non può credere, ne credera mai, quando anco le ragioni sue, non fossero bone, per sostentamento della verità di cotal uso che il mondo s'inganni, ma si bene l'oppositore e vivete felici.



PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront o fr. 3o en timbres-poste.

Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre o fr. 3o à leur demande.*

Demandes.

Est-il permis de chanter en français pendant la bénédiction solennelle du Très-Saint-Sacrement, et pourrait-on organiser un programme ainsi : 1° *O salutaris* ; 2° *chant français* ; 3° *Tantum* ? — A. L. L.

M. Ph. de Brémond d'Ars, notre abonné, nous écrit qu'il a découvert à Orgelet, dans le Jura, « un orgue ancien dont l'unique clavier est enfermé dans un placard, de sorte que, pour jouer, on ouvre, non pas un couvercle, mais deux battants. Quelqu'un de compétent pourrait-il me dire si cette disposition constitue un caractère d'une certaine époque, et de laquelle ? »

Nous confions cette demande à ceux de nos amis qui s'occupent spécialement d'orgues.

Réponses.

A. L. L. — Votre question comprend trois points : 1° ce qui regarde la bénédiction du Très-Saint-Sacrement ; 2° ce qui regarde l'exposition et 3° ce qu'on nomme en nos pays « salut ». Or, la bénédiction, solennelle ou non, du Très-Saint-Sacrement ne comprend liturgiquement qu'UN SEUL CHANT, qui est le *Tantum ergo*. On peut néanmoins — et c'est l'usage à Rome, — faire précéder ce chant d'un autre : le plus souvent, ce sont les litanies de la sainte Vierge, et alors, tandis que les chantres entonnent *Kyrie eleison*, on apporte à l'autel et on expose le Très-Saint-Sacrement. En France et en quelques pays, on a pris l'habitude de joindre cette bénédiction à la très ancienne dévotion des « saluts » ; l'ordre en est habituellement, pour chaque diocèse, réglé par l'Ordinaire, et si, autrefois, on y chantait aussi bien en langue vulgaire qu'en latin, cette coutume est disparue. Mais si l'on expose simplement le Saint-Sacrement, sans autre fonction liturgique, rien n'empêche ensuite d'employer la langue vulgaire, et, vers la fin de la réunion pieuse, alors seulement arrivent les officiants, tandis qu'on commence le *Tantum ergo*.



Nouvelles Publications du Bureau d'Édition

Abbé P. Chassang, **Messe de Saint-Philippe**, à trois voix égales et orgue, partition, 2 fr. 50; parties de chœur, 0,50.

On demandait depuis longtemps des *Messes* pratiques à voix égales. La Messe de Saint-Philippe, de M. l'abbé P. Chassang, un de nos plus anciens auteurs, comble cette lacune. Écrite pour trois voix égales, trois voix d'hommes de préférence, elle s'adresse spécialement aux collèges et séminaires. Son exécution est assez simple : le *Credo*, alterné avec le plain-chant, sera certainement goûté particulièrement, et l'effet général de l'œuvre est tout à fait excellent.

Chants en l'honneur du Très-Saint-Sacrement, de la sainte Vierge, des Défunts, petites feuilles en notation grégorienne, l'unité, **0** fr. **10**, la douzaine, **1** franc. Remises par grande quantité.

Les petites feuilles déjà éditées par la *Schola*, telles que la « Cantilène à sainte Cécile », les deux motets grégoriens modernes, l'ancienne prose *Veneremur virginem*, et particulièrement les Tracts grégoriens si pratiques pour la propagande, s'enrichissent aujourd'hui de publications nouvelles. Quatre feuilles à **0** fr. **10** viennent d'être éditées, comprenant uniquement des *chants antiques*, pour la plupart *inédits* et qui méritent de reprendre leur place dans le répertoire grégorien. Viennent de paraître les numéros IV, chants grégorien, mozarabe et ambrosien du *Gustate*, etc. ; V, anciens versets et *tropes*, *Sanctorum exaltatio; Fons indeficiens ; Celsa nunc omnes*, etc. ; VI, la célèbre antienne *Sub tuam protectionem*, avec ses quatre mélodies anciennes, la litanie *O Mater Dei*, l'hymne *Eva nos ;* nº VII, pour les défunts, antienne antique avec versets *Anima mea*, versets *Quid ego*, etc.





BIBLIOGRAPHIE

AMÉDÉE GASTOUÉ : **Traité d'harmonisation du chant grégorien**, sur un plan nouveau, in-8° de 130 pages, 6 fr.; Janin frères, 10, rue Président-Carnot, Lyon.

Ce traité, conçu sous une forme nouvelle et un plan aussi nouveau, qui nous était annoncé depuis quelque temps, vient d'être publié. Je ne me bornerai pas à le signaler avec éloges, comme j'en ai déjà cité d'autres ici. Ce traité mérite une attention spéciale, à divers titres, par la liberté, l'indépendance et, en même temps, la correction liturgique dont il fait preuve. Combien d'auteurs, en effet, confondent cette dernière qualité avec le maintien entêté de certaines formules, et certains usages qui ne sont que la perpétuation d'idées fausses et d'interprétations surannées ! Et lorsque la pédagogie hargneuse vient s'enter là-dessus, il en résulte ces tombereaux de musique lourde, ennuyeuse, sans repos, sans clarté, roulant pesamment dans l'ornière du convenu avec leurs incoercibles quatre parties, comme quatre roues embourbées.

M. Gastoué en juge et en disserte autrement. Et je ne saurais trop conseiller à beaucoup de lire (pages 69 et suivantes) ce qu'il dit à ce sujet. C'est la sagesse, l'intuition et le « goût » mêmes.

Puisse ce chapitre être lu et compris, et qu'on n'entende plus tant de gens considérer l'unisson comme de la musique profane (cela m'a été dit, et si je divulguais par qui !!) et un arrêt quelconque dans les quatre parties scolastiques comme une défaillance, une paresse, une tiédeur, ou un manque de talent (ce qui m'a également été dit !).

On lira aussi avec le plus grand fruit tout le chapitre commençant page 79, concernant le *style* de l'harmonisation. A citer aussi l'appendice, qui met parfaitement les choses au point au sujet du chromatique, du rôle de l'orgue, de l'interprétation large — du *Motu proprio* qui, du commencement à la fin, est une prescription — large — dont la compilation — étroite — aboutit aux deux extrêmes de la — *lettre* — rendue sotte à force d'observance au delà de ce qu'elle exige, ou du pharisaïsme subtil pour s'en dégager.

Ceux qui cultivent particulièrement la composition d'orgue liront avec grand profit tout ce qui est exprimé page 123 (et qu'on croie bien que je ne le dis pas ici parce que M. Gastoué me fait l'honneur de m'y citer).

Enfin, et c'est par cela que je termine, je vois dans ce traité la définition vraie des grammes grégoriennes, la seule qui soit logique, et qui se rattache aux théories de Niedermeyer et aux exemples de Gigout, n'hésitant pas devant les *si* bécarres quand ils se trouvent, ni devant le *sol* non dièse du troisième ton. Que de lances n'ai-je pas rompues ici même à ce sujet ? Que d'encre n'ai-je pas versée à soutenir des controverses pour attaquer comme liturgiquement monstrueuse la cadence en *mi* majeur (*sol* ♯) donnant à ce malheureux troisième ton, le plus beau de tous, une parenté dégénérée avec notre *la* mineur. J'y mets donc un amour-propre que l'on me pardonnera, à voir enfin une plume autorisée comme celle de M. Gastoué venir à mon aide pour arracher à l'esprit de quelques-uns cette dernière ivraie harmonique.

Dois-je, pour finir, exprimer non une critique, mais un regret ? J'aurais voulu, au chapitre traitant des modes, un tableau synoptique. Niedermeyer en mit un dans son traité, mais il eut le tort de vouloir le faire trop complet et d'y faire figurer des tons qui pourraient exister, mais qui, en fait, ne sont pas dans la pratique.

Et j'ajouterai (ceci est une opinion personnelle) qu'un tableau synoptique de ce genre aiderait peut-être à prouver ou, du moins, à argumenter que les clefs d'*ut* ou de *fa* n'étaient point autrefois arbitrairement spécifiées, mais bien étaient définies à l'intention des voix aiguës (ténors) ou des voix graves (basses); les authentiques réservés par les ténors, les plagaux pour les basses. M. Gastoué l'indique un peu au 27 *bis* de la page 43. Mais ma conviction (personnelle) est qu'il y avait là une règle, et qu'il y aurait grand intérêt à la suivre et à ne pas transposer, à tort et à travers, comme on le fait constamment.

Que dirait-on, si on pensait que, dans sept ou huit siècles, nos partitions actuelles seraient chantées sans tenir compte des tessitures, mêlant indifféremment les soprani et les barytons, les contrebasses et les petites flûtes?

Lisez le traité de M. Gastoué et vous aurez beaucoup appris.

F. de La Tombelle.

Abbé F. Brun : **les Saluts grégoriens**, collection de pièces grégoriennes publiées par la *Revue du chant grégorien*, harmonisées pour orgue ; 10 livraisons, chacune, 2 fr. net. Janin frères, éditeurs, Lyon.

Ces saluts, qui viennent de paraître chez Janin frères, éditeurs à Lyon, forment une collection divisée en dix séries et publiée par livraisons. Les accompagnements de M. l'abbé Brun sont parfaitement corrects, harmonieux et musicaux ; j'insiste sur cette dernière qualité. Ces pièces, dont les unes sont extraites de l'Édition Vaticane, les autres tirées du répertoire antique, ou composées par le Rme D. Pothier, ont été publiées sans accompagnement par la *Revue du chant grégorien* sous le titre de « Petites feuilles grégoriennes ». C'est donc cet accompagnement que publie aujourd'hui l'abbé Brun. Il a sa place sur tous les pupitres de maîtrise lorsque l'on voudra faire de la bonne musique grégorienne.

F. de La Tombelle.

NOUVEAUTÉS A SIGNALER :

Édition L.-J. Biton, de Saint-Laurent-sur-Sèvre : O. van Durme, *Missa in honorem B. M. V. Reginae Cordium*, Messe en l'honneur de Marie, reine des cœurs », à 2 ou 3 voix égales, ou 4 voix mixtes, avec orgue, nº 22 des *Selecta opera*, **2** fr. ; voix seules **0** fr. **40**. — F. de La Tombelle, *Jérusalem*, cantate à 4 voix mixtes ou 4 voix d'hommes et chœur d'enfants *ad libitum*, avec orgue (ou orchestre), **6** fr. ; parties séparées, **0** fr. **25**.

Édition Bertarelli : P. Branchina, *Litanies de saint Joseph*, à 2 voix égales avec accompagnement, **1** fr. **25**. — Bottigliero, *Tantum ergo*, à 2 voix égales avec accompagnement, **0** fr. **50**. — Terrabogio, *Elevazione*, pour harmonium, **0** fr. **25**.

Nous venons de recevoir *le Chant choral*, recueil de mélodies et d'exercices scolaires, par M. J. Combarieu ; le prochain numéro en contiendra un compte rendu.

LES REVUES (articles à signaler) :

Courrier musical, nº 15. — H. Kling : *L'ouverture d'*Iphigénie en Aulide *de Gluck, avec le finale attribué à Mozart.*

Revue du chant grégorien, nº 6. — Dom Pothier : *Répons* Discubuit Jesus *de l'office cistercien du Très-Saint-Sacrement.* — Mgr Fuzet : *De la participation des fidèles au chant des offices.*

Musical times, nº 812. — Arthur T. Froggatt : *La Viola* (l'alto) [contribution à l'étude historique et à l'emploi de cet instrument depuis le XVIe siècle]. — Grattan Flood : Lettre sur *La religion du Dr Arne*, l'auteur célèbre du *Rule Britannia* ; Arne était catholique, et fut organiste de la petite chapelle de Lincoln's Inn Field entre 1756 et 1764 environ, la seule que les barbares lois contre les catholiques aient laissée ouverte à cette époque.

NOTRE ENCARTAGE

Chants anciens au Très-Saint-Sacrement et à la sainte Vierge.

Pour faire suite aux petites feuilles déjà éditées par le Bureau d'Édition, M. Gastoué a transcrit et publié les chants dont nous parlons plus haut. Nous offrons aujourd'hui à nos lecteurs un spécimen de ces chants antiques, en grande partie inédits, qui sont appelés au succès pratique le plus grand.



Le Gérant : ROLLAND.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Seizième Année | Nº 11 | Novembre 1910

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET : (Revue avec Supplément et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. 10 fr.
Union Postale (autres pays). 11 fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (Ve)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT : (Sans Supplément ni Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Élèves 6 fr.
Union Postale. 7 fr.

Le numéro : 0 fr. 60 sans encartage ; 1 fr. avec encartage.

SOMMAIRE

Le mensuralisme expliqué par un mensuraliste

(*Suite et fin.*)

Au commencement du chapitre xv de son *Micrologue*, le célèbre moine bénédictin Guy d'Arezzo (première moitié du xie siècle) parle d'abord de l'analogie qui existe entre les éléments du chant et ceux de la poésie métrique. C'est le « phrasé » nécessaire à toute langue, qu'elle soit littéraire ou musicale ; mais pas plus que toute autre musique le chant grégorien ne pourrait s'en contenter ; il lui faut le rythme proprement dit ; et en effet, après avoir fait mention de ce « phrasé » et indiqué la manière de bien faire sentir cette division de la mélodie en syllabes musicales, en neumes (parties de phrase), en distinctions ou phrases (*quemadmodum in metris sunt litterae et syllabae*, etc.), Guy ajoute aussitôt que la phrase doit être rythmée par notes longues et brèves proportionnelles (*duplo longiorem, duplo breviorem*) de manière à pouvoir être battue régulièrement (*quasi metricis pedibus plaudatur*). Voici ce dernier passage où il revient à l'analogie entre le chant et les mètres :

« Sicque opus est, ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur, et aliae voces ab aliis morulam *duplo longiorem, vel duplo breviorem,* aut tremulam habeant, id est, varium tenorem, quem longum aliquotiens [1] litterae virgula plana apposita significat. »

« Ainsi il est nécessaire que la mélodie soit battue comme on fait des pieds métriques; que, parmi les sons, *les uns aient une durée deux fois plus longue, les autres deux fois plus brève,* que d'autres aient une « morula tremula », et qu'ainsi la teneur (durée) soit variée; la teneur longue est parfois [1] indiquée par une petite barre couchée qu'on place sur la lettre-neume. »

Ce passage (9) nous donne d'une même haleine et le signe de longueur et la proportion déterminée dans la durée des notes : « Les unes ont une durée deux fois plus longue, les autres deux fois plus courte. »

Comme pour le texte de Hucbald, cité dans la première partie de cet article, je tiens à faire remarquer qu'il ne saurait être question ici de la *mora ultimae vocis*, et cela d'abord pour la même raison donnée à l'occasion du texte de Hucbald : cette tenue indéterminée et finale ne peut pas servir à la scansion que Guy, lui aussi, demande ici (*opus est, ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur*). Il ne faudrait pas se laisser induire en erreur par une tournure de phrase qui de prime abord est susceptible d'un double sens. On la trouve dans un passage qui précède immédiatement le dernier texte cité ; la voici : *Tenor vero, id est mora, ultimae vocis.* Cette phrase peut signifier : « Teneur de la note finale, et

1. Ce signe de durée longue, la petite barre appelée épisème à Solesmes, Guy la dit être employée *parfois* (aliquotiens) ; en effet, la petite barre n'est pas le seul signe de longueur employé dans la notation neumatique; peut-être aussi s'exprime-t-il ainsi parce qu'en Italie, où Guy vivait, on n'en faisait pas un usage aussi fréquent qu'en d'autres contrées. Comme on le sait, elle se montre par contre en grand nombre dans une partie des codices de Saint-Gall.

---

(9) *Ce passage, où les mensuralistes cherchent un appui à leur opinion, la ruine précisément, car dans ce passage, Guy 1° traite de la* mora ultimae vocis, *qu'il nomme en termes formels :*

Ille tenor vero, id est *mora ultimae vocis*, quae in syllaba quantuluscumque, amplior in parte, diutissimus vero in distinctione, signum in his divisionibus existit ; sicque opus est ut *quasi* metricis, etc., *ut supra.*

Cette tenue ou durée du dernier son (*mora ultimae vocis*), qui, dans la syllabe musicale, est la plus petite qui soit [c'est-à-dire brève], plus grande [c'est-à-dire longue], dans la partie de phrase, plus longue encore dans la distinction, est le signe de ces diverses divisions; et ainsi on peut, *presque* comme avec des pieds métriques, etc., *comme plus haut.*

Cf. Origines, *p. 193-194, sur le sens des mots* tenor *et* mora. *2° Guy ne parle pas du tout, dans la* virgula plana apposita, *d'une petite barre ou « épisème » ajoutée à la notation neumatique, car* il ne se sert pas ici de la notation neumatique, *mais* alphabétique, *où, de fait, les « teneurs variées », les* tremulae *ou* strophici, *comme on le voit par de nombreux passages, sont en effet indiquées par un petit trait, une petite virgule couchée apposée à la lettre, comme* K, F,, F — f' k''. (*Cf. ms. de Montpellier, p.* 23, 24, 31, 35, 36, etc., *Paléographie musicale*, t. VIII).

Cette note et la précédente répondent donc à la suite de l'argumentation du R. P. Bonvin, dont une partie repose d'ailleurs sur la confusion commise par quelques-uns entre *mora vocis* (durée du son), et *mora ultimae vocis*, durée du dernier son).

par « teneur » j'entends durée. » Les mots *id est mora*, « c'est-à-dire durée », forment une parenthèse explicative de l'expression « teneur ». Teneur, ici, signifie donc simplement durée quelconque des notes, durée en général, que les notes se trouvent dans le cours de la mélodie ou à sa fin, peu importe. Toutefois, la phrase prise à elle seule et sans rapprochement d'autres passages pourrait aussi avoir le sens suivant : « Teneur, ce qui est le nom de la durée de note finale », de sorte que partout où il est question de « teneur », il faille entendre « durée de note finale. » Mais outre que nous aurions en tout cas le choix entre les deux significations, il est certain que Guy ne restreint pas la signification de « teneur » à la durée de la note finale ; car dans son *Epilogus, De modorum formulis* (ap. Migne, 141, col. 417, I), il donne du mot « tenor » la définition suivante : *Tenor est mora* UNIUSCUJUSQUE *vocis, quam ut tempus grammatici in syllabis* LEVIBUS ET LONGIORIBUS *superscribunt* : « Teneur est la durée *de tout son* que les grammairiens indiquent pour les syllabes *brèves et longues.* » Et Aribon, l'interprète de Guy d'Arezzo, dans un passage que je citerai plus tard en entier, dit tout court : *Tenor dicitur* MORA VOCIS : « Teneur signifie *durée du son.* » Et puis Guy, dans le chapitre XV du *Micrologue*, parle de *teneur longue* et de *teneur brève,* ce qui ne convient pas à la *mora ultimae vocis*, qui est quelque chose de long : *Nec tenor longus* in quibusdam brevibus syllabis, aut *brevis* in longis sit, quia absonitatem parit : « On aura soin... de ne pas placer des *teneurs longues* sur des syllabes brèves, ou des *brèves* sur des longues, parce que cela produirait un mauvais effet. »

D'ailleurs l'épisème, qui selon Guy est le signe des teneurs longues, ne se rencontre pas seulement sur les notes finales, mais aussi en grand nombre dans le cours même de la phrase, comme les manuscrits le démontrent. Donc « teneur » signifie durée tout court et non pas seulement durée finale.

Aribon le Scolastique (fin du XI[e] siècle) confirme le texte de Guy en écrivant : « La *tremula*, quand elle porte la petite barre, est *deux fois plus longue* (que la brève), comme le dit Guy d'Arezzo ; sans *la petite barre* elle est brève et, comme Guy l'enseigne aussi, *deux fois plus brève* : Tremula *longitudinem* de qua dicit (Guido) *duplo longiorem* cum subjecta plana virgula denotat, sine qua, *brevitatem*, quæ intimatur per hoc quod dicit *vel duplo breviorem.* » Ici, je le remarque en passant, le mot teneur n'apparaît pas, ni la *mora ultimae vocis*, et cependant il y est question de note longue ; et *tremula* ne signifie pas, ni est nécessairement une note finale.

Aribon nous offre encore un autre texte de même portée, mais dans lequel il nous fait connaître trois autres signes de durée.

Déjà au IX[e] siècle Notker avait expliqué la signification des lettres dites romaniennes, entre autres celle des c, t, m : « c », ut, *cito* vel *celeriter* dicatur, certificat ; « t » *trahere* vel *tenere* debere testatur ; « m », *mediocriter*, melodiam moderari, etc. Mais ses indications sont (d'ores et déjà) trop concises et vagues pour que nous puissions en conclure avec certitude à des durées déterminées et proportionnelles. Toutefois quant

au « t », nous pourrions, avec le P. Fleury, raisonner comme suit : « la *Paléographie musicale* (IV, p. 20-21) constate dans les divers codices que pour rythmer les mêmes passages mélodiques cette lettre « t » et l'épisème romanien « sont souvent mis l'un pour l'autre et ont par suite un sens équivalent. Or, l'épisème romanien, nous l'avons vu, a le sens catégorique d'une durée prosodique longue, *morulam duplo longiorem.* Donc le « t », qui a le même sens, exprime cette même durée. »

Mais Aribon ne nous laisse pas de doute raisonnable sur la signification des trois lettres c, t, m ; car il écrit :

« Aut in ratione tenorum, *tenor* dicitur *mora* vocis, qui in aequis est, *si quatuor vocibus duae comparantur et quantum sit numerus duarum minor, tantum eorum mora sit major. Unde* in antiquioribus antiphonariis utrisque c, t, m reperimus persaepe, quae *celeritatem, tarditatem, mediocritatem innuunt.*

« Il y a proportion de teneurs — *teneur* signifie *durée* — lorsque, dans les neumes égales, par exemple, dans *deux notes répondant à quatre, la durée des notes qui sont en plus petit nombre,* 2, *augmente dans la mesure même de la diminution du nombre. C'est pourquoi* dans les plus anciens antiphonaires nous trouvons très souvent les *lettres c, t, m, qui indiquent la brièveté, la longueur et la durée moyenne.*

« Antiquitus fuit magna circumspectio non solum cantus inventoribus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quilibet proportionaliter et invenirent et canerent. Quae consideratio jamdudum obiit, immo sepulta est. Nunc tantum sufficit, ut aliquid dulcisonum comminiscamur, non attendentes dulciorem collationis jubilationem [1]. » (Ap. Migne, 150, col. 1341, 1342.)

« Dans les temps anciens non seulement les compositeurs du chant, mais également les chanteurs apportaient un très grand soin de garder la proportionnalité en composant et en chantant; mais ce soin est mort depuis longtemps, voire même enterré. Aujourd'hui on croit avoir tout fait en combinant de douces harmonies (diaphonie, organum); on ne s'inquiète pas de la joie plus douce que procurent les proportions (rythmiques) [1]. »

Aribon ici indique d'abord nettement la proportion exacte des notes : celles-ci, dit-il, ont entre elles un rapport de 2 : 4 (soit de 1 : 2). Le chant grégorien a donc des notes à durée relative déterminée et proportionnelle. Aribon ajoute aussitôt quels moyens on avait pour exprimer ces durées et maintenir cette proportionnalité. « *C'est pourquoi, unde,* dit-il, dans les plus anciens antiphonaires nous trouvons très souvent les lettres c, t, m, qui indiquent la brièveté, la longueur et la durée moyenne. » La lettre « m », que Notker avait expliquée d'une manière encore plus concise et vague que les autres, Aribon la nomme d'une même haleine que les deux autres ; « m » (mediocritatem) est donc, comme elles, un signe rythmique, et cela pour la durée moyenne [2] (10).

1. La première moitié du texte cité suffisait pour la démonstration ; j'ai cependant tenu à soumettre aussi au lecteur le dernier alinéa, parce qu'il contient un des documents qui font clairement allusion à la perte du rythme vers la fin du XIe siècle et la déplorent. On se souviendra d'avoir lu précédemment un autre document indiquant, lui, la cause de cette perte de rythme. (Sane punctos et virgulas, etc. Hucbald.)

2. En notation moderne on peut lui donner la valeur de la noire (♩) ; la longue alors est équivalente à la blanche (𝅗𝅥) et la brève à la croche (♪). Si l'on prend la

---

(10) *Nous répondrons à notre tour, comme on l'a déjà fait plusieurs fois, que cette*

Inutile de dire que, comme le remarque Aribon, ces lettres se trouvent en grand nombre dans les anciens manuscrits, d'abord dans ceux de notation sangallienne, jadis répandus dans presque toute l'Allemagne, et puis, ou elles-mêmes ou sous forme de lettres équivalentes, dans d'autres codices. Dom Mocquereau nous les a déjà montrées dans des extraits des « manuscrits d'écriture messine, répandus dans un rayon assez étendu autour de Metz, et même jusque dans la Haute-Italie ». Le dixième volume de la *Paléographie musicale*, qui a commencé de paraître en livraisons, va nous donner la reproduction phototypique d'un codex de cette école, celui de Laon, nº 239 (xe siècle) qui contient les lettres rythmiques susdites.

Dans un article remarquable, publié dans le numéro de juillet 1906 de la *Rassegna gregoriana*, Dom Mocquereau, appuyé sur l'étude « de 400 manuscrits », déclare que les signes et les lettres rythmiques des meilleurs manuscrits de Saint-Gall ont des équivalences dans la forme même des neumes et dans les lettres des manuscrits de divers pays. « La tradition rythmique de l'école sangallienne, que l'on peut dire aussi allemande, n'est point, écrit-il, isolée, comme on l'a cru jusqu'ici. La notation, les signes rythmiques, les lettres romaniennes (11) employés par les moines de la grande abbaye ne sont que l'expression graphique de l'exécution mélodique et rythmique primitive des mélodies grégoriennes, exécution qui se trouve reproduite dans les manuscrits des diverses écoles sous des formes graphiques différentes, mais équivalentes, en Italie, en France, en Europe et partout... Quant aux codices qui n'en ont presque plus rien ou même rien conservé, ils ne sauraient aucunement contredire les différentes classes de manuscrits rythmiques ; leur témoignage n'est que celui du silence, l'argument est donc purement négatif. Les codices non rythmiques sont, par rapport aux rythmiques, comme le serait un texte littéraire, sans ponctuation, sans accentuation, en face d'un texte soigneusement accentué et ponctué...

commune (brève par rapport à la longue) comme unité de temps, on voit ici que cette unité peut se diviser (et se subdiviser encore), car la brève (commune) grégorienne n'est pas la syllabe brève (ou temps premier) indivisible de la métrique grecque, comme, en général, la rythmique grégorienne ne dérive pas du système, soit métrique, soit musical, des Grecs classiques, quoiqu'elle lui ressemble en bien des points. Dans la musique liturgique orientale cette unité de temps, appelée chronos, se subdivise bien.

---

argumentation d'Aribon est loin d'être convaincante. 1º Le même auteur, cherchant à expliquer les « sentences obscures » de Guy d'Arezzo, avoue lui-même qu'il n'y reconnaît pas grand'chose. 2º A propos des fameuses lettres significatives, il n'en parle que par ouï-dire, et la preuve, c'est qu'il accorde à la lettre m *un sens de nuance rythmique, alors qu'il paraît bien prouvé qu'il s'agit ici non pas d'une « durée » modérée de la mélodie, mais d'un « intervalle » modéré. Cf. Baralli, dans* Rassegna gregoriana, *1905, col. 515 et s. Divers signes ou lettres interprétés comme signes « rythmiques », sont donc tout simplement des signes « diastématiques », indiquant l'espèce d'intervalle à franchir.*

(11) *Voir la note précédente.*

Il y a d'un côté précision, de l'autre incertitude, ici perfection, là imperfection, et non contradiction. » Et j'ajouterai que, même dans les manuscrits des temps antérieurs à la décadence rythmique, l'absence de quelques signes s'explique d'autant plus facilement qu'alors, ainsi qu'on le sait, le chant grégorien s'enseignait et se retenait plutôt de mémoire que par l'écriture, et qu'en ces temps où les communications étaient plus difficiles et moins fréquents les rapports entre les différents pays, certaines régions et certaines écoles pouvaient fort bien avoir fait dans la notation moins de progrès que d'autres plus favorisées. Et puis, faut-il s'étonner qu'en maints endroits et dans maints codices la notation du rythme ait été défectueuse, lorsque dans l'écriture neumatique la mélodie elle-même, c'est-à-dire les intervalles musicaux mêmes étaient notés, et cela partout, d'une manière imparfaite, au point d'être presque inutile à la pratique du chœur ?

*
* *

Je termine. Après avoir jeté un coup d'œil rétrospectif sur l'ensemble des documents présentés dans cet article, et après avoir considéré la pratique restée primitive du chant liturgique en Orient (12), celle de toute musique profane et religieuse du monde entier à travers les âges, et y avoir constaté partout et toujours des notes de diverses durées proportionnelles, serait-il vraiment si difficile de nous rendre à cette évidence documentaire et pratique et de nous résoudre tous à chanter à l'église dans un rythme d'une nature commune à toute musique connue et sans lequel toute autre musique nous paraîtrait antiartistique et, à la longue, même insupportable ?

Canisius College, Buffalo, N. Y.

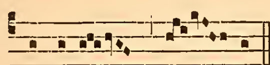
L. Bonvin, S. J.

(12) *Ceci est loin d'être prouvé. Le style le plus courant dans le chant des églises orientales, à l'heure actuelle, est celui qui fut illustré, pour le chant arménien, par Baba Hampartsoum, et, pour le chant byzantin, par Pierre de Péloponnèse son émule, mort à Constantinople, en 1777! Nous sommes loin du moyen âge! D'ailleurs le système du* khronos, *auquel se réfère le R. P. Bonvin, date de la même époque, et l'un des auteurs de la réforme nous le dit en termes formels. Cf. Pierre Aubry*, Le Rythme tonique, *etc., p. 48 et passim.*

NOTRE CONCLUSION

En résumé, l'exécution et l'interprétation traditionnelle du chant liturgique représentent chez nous une *conviction*, basée sur des *faits*. Ce qu'a fait Dom Pothier, c'est de compulser et de comparer les auteurs des traités et les livres de chant manuscrits ; il en ressort de lumineuses preuves du bien fondé de la théorie grégorienne; un signe simple équivaut à un temps ordinaire, au *khronos protos* du rythme. Cet enseignement, qu'il soit exprimé ou sous-entendu, est à la base de tous les traités, de tous les manuscrits, et de la tradition tout entière. Nous ajouterons

encore un texte, qui a trait à l'origine des *proses* et des *tropes*. On sait que primitivement ces pièces comportaient des paroles écrites sur une mélodie préexistante, ordinairement vocalisée. Or, si Notker, au IX[e] siècle, ses prédécesseurs et ses imitateurs ont traduit rythmiquement :




Allelu- ia, *par* Epiphani-am Domino canamus glori-o-sam,

et *vice versa*, c'est en vertu de l'adage traditionnel formulé par Yson de Saint-Gall, à la même époque : *Singuli motus cantilenae singulas syllabas debent habere*, ou, en d'autres termes : *A chaque mouvement de la cantilène on peut faire correspondre autant de syllabes*. On ne saurait donner une preuve plus convaincante du genre des chants que Beda Aristote nous dit formellement être composés en *rythme libre*.

A. GASTOUÉ.





Nouvelles Musicales

FRANCE

PARIS. — Le cours de chant grégorien professé par M. Gastoué à l'Institut catholique s'est ouvert le 15 novembre. Après chacun des exercices pratiques, cette année sera consacrée à l'étude des chants de l'*Offertoire* du Commun et du Propre des Saints, du *Sanctus*, etc., dans leur état actuel, et avec leurs anciennes amplifications (versets, tropes, etc.).

— Mme Jumel a repris également le cours annuel (5e année) qu'elle donne à l'Institut Rudy, 53, avenue d'Antin, et qui est surtout destiné aux dames du monde. On se rappelle les intéressantes auditions qui clôturent chacune des années de ce cours.

— La paroisse Saint-Antoine des Quinze-Vingts marche résolument dans la voie du chant des fidèles, sous la forte initiative de M. le curé Lenfant. Au cours du mois d'octobre, près de *deux cents* paroissiens ont assisté aux leçons pratiques de psalmodie, et chanté très liturgiquement les vêpres à deux chœurs, hommes et dames, alternant avec un ensemble et une accentuation très suffisants.

— Mais, si certaines paroisses donnent un heureux exemple, en combien d'autres n'avons-nous pas des choses *navrantes* à signaler, comme :

1° Dans une paroisse très mondaine, l'*Agnus Dei* chanté tantôt sur une transcription de l'*Arlésienne*, et tantôt sur l' « intermezzo » de *Cavaleria rusticana* (!)

2° Dans une autre paroisse du centre de Paris, le curé ne trouvant rien de mieux, pour célébrer saint Denys, le grand et célèbre apôtre de Paris, que de faire venir la *fanfare* des incurables de Saint-Jean-de-Dieu, œuvre évidemment des plus intéressantes au point de vue philanthropique et social, mais peu désignée pour l'exécution de la liturgie. A signaler notamment l'accompagnement du *Tantum ergo* liturgique avec *coups de* CYMBALES pour renforcer les fins de phrase !!!

3° Pour un grand enterrement récent, un orchestre a exécuté une transcription (toujours des transcriptions) de l'*Adieu* de Schubert, avec solo de hautbois.

4° Une entreprise vient de se former pour introduire dans les églises et chapelles parisiennes des..... *phonographes liturgiques !!!*

En dépit, d'ailleurs, des récents décrets de la S. Congrégation des Rites, qui a condamné pareille inconvenance. Mais à Paris, que valent les décrets de la S. Congrégation, à en juger par tout cela ?

Voilà le goût encore régnant dans certaines églises de Paris en l'an de grâce 1910, sept ans après le *Motu proprio*.

— La Société G. F. Hændel est chargée de l'organisation de la solennité de la Sainte-Cécile, à l'église Saint-Eustache, le mardi 22 novembre à 3 heures. Elle y exécutera intégralement le *Te Deum de Dettingen* de G. F. Hændel (1743).

Un salut solennel suivra, composé de motets de Josquin des Près, de pièces grégoriennes et de l'*Hallelujah* du *Messie*, sous la direction de M. Félix Raugel.

M. E. Barrel exécutera un *Largo* de J.-M. Leclair pour violon et M. J. Bonnet, organiste au grand orgue de Saint-Eustache, interprétera avec le talent qu'on lui connaît le Choral en *la* mineur de César Franck et la Toccata en *fa* de J.-S Bach.

Tours. — On nous écrit de Tours : « *La Jeunesse Catholique au pays de Charles Bordes.*

« S'il est un coin de France où les idées de Charles Bordes ont dû trouver un écho, c'est bien la Touraine, qui lui inspira ses premiers rêves et qui veille sur son dernier sommeil.

« La Touraine n'a pas attendu la mort de Charles Bordes pour se mettre à l'œuvre. Dès la première heure, au temps où Bordes commençait sa publication de l'*Anthologie*, la musique religieuse et le chant grégorien étaient l'objet d'une étude attentive au petit séminaire de Tours, grâce à l'intelligente initiative d'un ami personnel de Charles Bordes, alors professeur de rhétorique, aujourd'hui vicaire général, et maintenant encore ils font le charme et la beauté des offices dans la coquette chapelle du grand séminaire. Mais c'est une beauté dont malheureusement le public ne jouit guère.

« Il était réservé à la Jeunesse Catholique de Touraine, toujours au premier rang quand il s'agit d'obéir au Souverain Pontife, d'inaugurer dans les églises de Tours le culte scrupuleux du *Motu proprio.* Il y a deux ans, sur l'invitation d'un prêtre ami, les Jeunes constituèrent une chorale qu'ils placèrent sous le patronage d'un saint dont le nom est inséparable de Cluny, mais qui avait été d'abord « maître de chant » de l'antique basilique Saint-Martin : saint Odon ; c'est à Saint-Martin précisément qu'ils avaient obtenu la faveur de se faire entendre.

« Une chorale qui débute est une petite chose, dont la vie est précaire et dont les sceptiques sourient. Il y a des tâtonnements, des répétitions pénibles, une ou deux exécutions risquées ; mais une foi sincère dans l'idéal triomphe de tout... Les six ou sept courageux de la première heure ont dépassé la vingtaine, et maintenant, à chaque fête, la basilique Saint-Martin a l'avantage d'entendre un salut de belle musique religieuse où les initiés reconnaissent tour a tour les inspirations diverses de Vittoria, de Nanini, de Bach, de Théodore Dubois, de Ch. Gounod, de César Franck, les plus intéressantes compositions du « Repertoire moderne » de la *Schola*, voire quelques motets de chant gregorien ; et les difficiles, plus d'une fois, n'ont pas caché leur admiration ni ménagé leurs éloges.

« Les éloges, les jeunes artistes de la Jeunesse Catholique ne les cherchent point : leur unique ambition, comme ils le disaient récemment dans une déclaration écrite, est de mettre en honneur la musique vraiment religieuse et d'offrir gratuitement leur concours aux prêtres et aux églises.

« L'exemple vaut la peine d'être cité. Ce que fait la Jeunesse Catholique de Touraine, pourquoi d'autres groupes ne le tenteraient-ils pas ? Quel pas décisif ferait la réforme artistique préconisée par Pie X, si, sur tous les points de la France, des chorales se formaient, animées du même esprit, jalouses d'être catholiques partout, partout, même au pied des autels ! »

X.

ALSACE

Strasbourg. — Ce n'est pas la première fois, ni assurément la dernière, qu'un cours théorique et pratique de plain-chant est donné à Strasbourg. Le promoteur de la musique religieuse en Allemagne, Mgr Haberl, que la mort a enlevé il y a peu de jours, vint donner le premier cours de ce genre à Strasbourg en l'année 1897. Depuis, à intervalles de 2 ou de 3 ans, ces cours d'instruction ont été repris, et le dernier, qui a été donné en août-septembre de cette année, peut passer à bon droit pour un modèle du genre. Et de nouveaux cours ont été annoncés.

Favorisés par la bienveillance de l'autorité scolaire, qui leur a accordé le congé nécessaire, près de 100 instituteurs-organistes ont pu se réunir soir et matin, durant quatre jours, tantôt dans la grande salle, tantôt dans la chapelle du grand séminaire.

M. l'abbé Victori, le zélé et dévoué maître de chapelle, a su intéresser et instruire son auditoire d'organistes auxquels se joignaient chaque jour une quarantaine de

prêtres et près de vingt religieuses, sans compter le chœur de chant du pensionnat de la Providence. La méthode de M. Victori est simple, et par cela même elle s'impose à l'attention et porte de bons fruits. Un cours théorique répondant aux « pourquoi » des moindres difficultés eut lieu chaque jour matin et soir, précédant soit les vêpres, soit la grand'messe, et leur servant de préparation immédiate. Après cette mise en pratique de la leçon donnée, on se réunissait pour entendre la critique.

Estimant que l'on doit la vérité à ceux qui viennent pour l'entendre, M. Victori ne craignit point de faire voir le côté fâcheux de certaines accentuations, de certaines coupures fautives du texte, de séparations de notes dans un même neume, etc., etc., qu'une habitude invétérée rend traditionnelles, et qu'on se figure, on ne sait pourquoi, ne pouvoir ni ne devoir réformer. L'auditoire reconnut très volontiers le bien fondé de toutes les observations et de toutes les critiques, et, rompant en visière avec la sacro-sainte routine, arriva dès le deuxième jour à exécuter un chant vraiment beau dans son ensemble.

Mais rien ne vaut un bon modèle, et M. Victori le produisit en la personne des demoiselles de la Providence, ses élèves. Nous ne saurions oublier que la modestie est une des vertus qui parent le mieux la jeune fille ; aussi, pour ne pas déparer les jeunes chanteuses et par contre-coup leurs dignes maîtresses en blessant leur modestie, nous nous bornerons à dire qu'elles chantèrent *à la perfection* le *Specie tua*, et le *Filiae regum*, au point qu'il nous semblait entendre les chanteuses de la *Schola Cantorum*.

Aussi, profitant d'un si bel exemple, le chœur des participants exécuta de façon impeccable les derniers morceaux, et principalement la grand'messe de *Requiem*, chantée pour les défunts de la *Caecilia*. Cette messe clôtura le cours d'instruction.

Avant de se disperser à travers l'Alsace, où ils porteront les semences fécondes recueillies durant ces jours trop vite passés, les participants au cours, par l'organe de M. Müller, professeur au séminaire de Colmar, remercièrent M. l'abbé Victori de son zèle et de son dévouement inlassables. Les paroles vibrantes et chaudes de M. Müller, chacun les goûta, les approuva et les applaudit.

Notons en terminant qu'un monstrueux gramophone, réclame tapageuse de quelque maison de vente, fut installé dans la grande salle et s'efforça — en vain — à plusieurs reprises de nous persuader que sa voix nasillarde et prétentieuse était un écho de Solesmes. Oh !...

De grâce, ne nous faites pas chanter le plain-chant par les gramophones, ce n'est pas dans leurs cordes, si on peut dire. Que cet énervant cornet à ritournelles se réserve le monopole de la musique profane et ne se mêle pas de reproduire nos chants sacrés, de cette même voix artificielle qui fait se pâmer d'aise les piliers de brasserie ; ce serait presque une profanation.

Le voisinage de cette concurrence en fer-blanc a dû bien gêner M. Victori. Aussi a-t-il fini par la reléguer... après ses cours.

L. T.

(*Caecilia*, de Strasbourg.)

Le manque de place nous oblige à remettre au mois prochain le compte rendu de la troisième année d'études de l'École de musique d'église de Beuron, et celui du « Cours pratique » tenu à l'abbaye d'Emmans, à Prague.
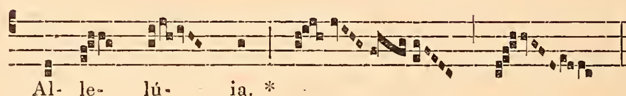


FORMULAIRE DE RÉCITATIFS

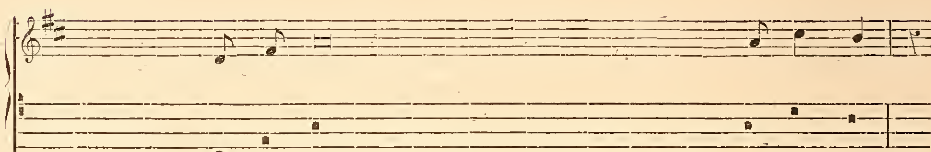
POUR LES GRADUELS ET CHANTS ORNÉS

(*suite*)

Alleluia du 5e ton

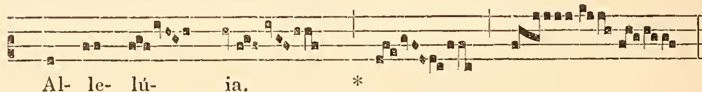


Al- le- lú- ia. *
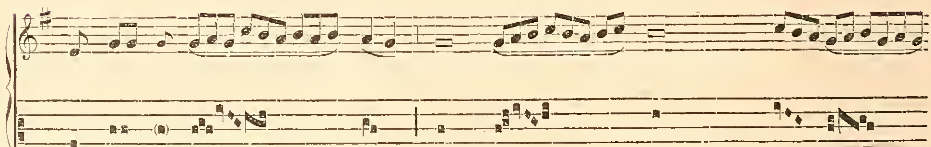


℣. 1.	Non de-	relínquet Dóminus	sanctos	su-	os ;
2.	As- súm-	pta est María	in	cae-	lum :
3.	Te glo-	riósus Apostolórum		cho-	rus
4. {	Be- á-	tus vir sanctus Martínus, urbis Turónis, † requi-		é-	vit :
	quem sus-	cepérunt Angeli, atque Archángeli †,	- - -	- - -	- - -
5.	Te már-	tyrum	candi-	dá-	tus
6.	Be- á-	tus vir,	qui timet	Dó-*mi*num :	
7.	Ex- í-	te de médio	Baby-	ló-	nis
8.	Be- ne	fundáta est	domus	Dó-*mi*-	ni

Alleluia du 6e ton

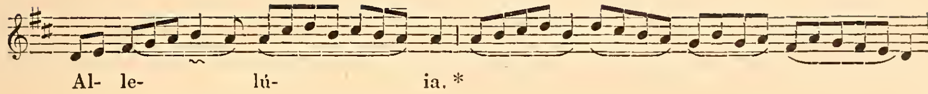


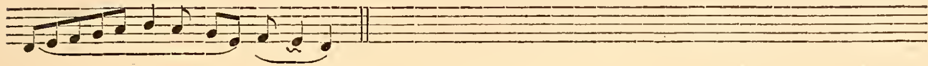
Al- le- lú- ia. *

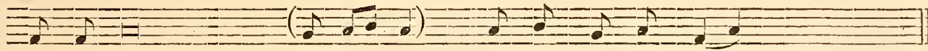


℣. 1.	Dó-	mi-	ne,	in virtú-	te tu-a laetá- bi-	tur
2.	Ma gni-	fi-	cat	ánima me-	a Dó-	mi-
3.	Dó-	mi-	nus	dabit ver-	bum evangelizán-	ti-
4. Ec	ce-	Vir-	go	conci-	piet, | et páriet fí-	li-

Alleluia Vi ton
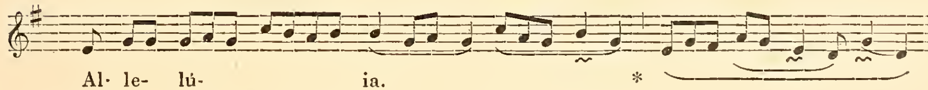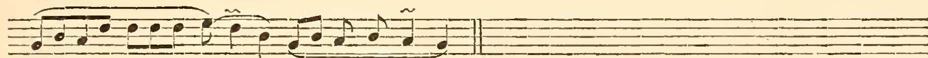








in ae- térnum con- ser- va- búu- tur.
gaudet ex- ércitus An- ge- ló- rum.
- lau- dat Dó-*mi*-ne.

Throui, Domina- ti- ó- nes, et Vir- tú- tes.
- lau*dat* ex- ér- *ci*- tus.
in man- dátis ejus cu- pit ni- mis.
mun- dámini, qui fertis va- sa Dó-*mi*- ni.
- - - - - - - - - - - - - - - - - - supra fir- mam pe- tram.

Alleluia VIi toni



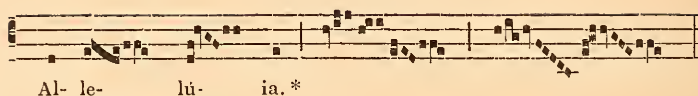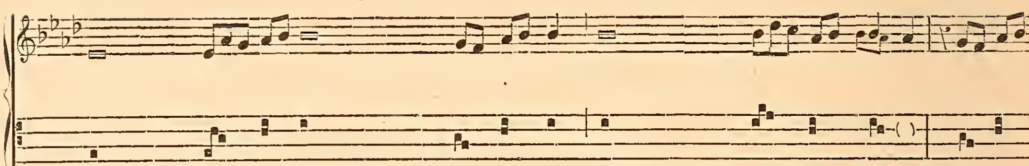






rex : et super sa- lu- tá- re tuum | exsultábit vehemén- ter.
num : et exsultá- vit spí- ritus meus, | in Deo salutári me- o.
bus vir- tú- te mul- ta.
um, et vocábi- tur no- men ejus | Emmánuel.

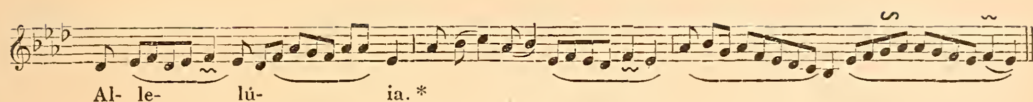
Alleluia du 7e ton
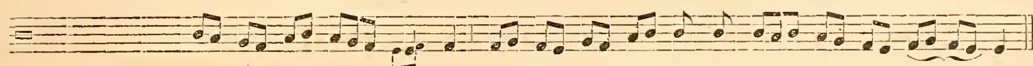




<table>
<tr><td>℣. 1.</td><td>Multifá-</td><td>ri-</td><td>am olim |</td><td></td><td></td><td>Deus loquens in pro-</td><td>phé-</td><td>tis,</td><td>no- vís-</td></tr>
<tr><td>2.</td><td>In</td><td>di-</td><td>e</td><td>resurrectiónis</td><td>me- ae | ,</td><td>dicit</td><td>Dó-</td><td>mi-nus,</td><td>praecé-</td></tr>
<tr><td>3.</td><td>Post di-</td><td>es</td><td>octo,</td><td></td><td></td><td>jánuis</td><td>clau-</td><td>sis,</td><td>ste- tit</td></tr>
<tr><td>4.</td><td>Exí-</td><td>vi</td><td>a Patre, |</td><td></td><td></td><td>et veni in</td><td>mundum :</td><td></td><td>í- te-</td></tr>
<tr><td>5.</td><td>Ca-</td><td>ro</td><td>mea vere</td><td>est</td><td colspan="2">cibus, et sanguis meus vere est</td><td>po-</td><td>tus :</td><td>qui mán-</td></tr>
<tr><td>6.</td><td>De-</td><td>us</td><td>qui sedes</td><td>super</td><td>thronum, |</td><td>et júdicas aequi-</td><td>tá-</td><td>tem :</td><td>e- sto</td></tr>
<tr><td>7.</td><td>Ma-</td><td colspan="2">gnus Dóminus</td><td></td><td></td><td>et laudábilis</td><td>val-</td><td>de,</td><td>in ci·</td></tr>
<tr><td>8.</td><td>Te</td><td>de-</td><td>cet hymnus,</td><td></td><td></td><td>Deus, | in</td><td>Si-</td><td>on :</td><td>et ti-</td></tr>
<tr><td>9.</td><td>Exsultá-</td><td>te</td><td>Deo</td><td>adjutóri</td><td>no-stro, |</td><td>jubiláte Deo</td><td>Ja-</td><td>cob :</td><td>sú- mi-</td></tr>
<tr><td>10.</td><td>Dó-</td><td>mi-</td><td>ne, |</td><td></td><td></td><td>refúgium factus es</td><td>no-</td><td>bis</td><td>a ge-</td></tr>
<tr><td>11.</td><td>Vení-</td><td>te, |</td><td></td><td></td><td></td><td>exsultémus</td><td>Dó-</td><td>mi-no :</td><td>ju- bi-</td></tr>
<tr><td>12.</td><td>Quó-</td><td>ni-</td><td>am Deus</td><td></td><td></td><td>magnus</td><td>Dó-</td><td>mi-nus,</td><td>et Rex</td></tr>
<tr><td>13.</td><td>Dó-</td><td>mi-</td><td>ne, exáudi</td><td></td><td></td><td>oratiónem</td><td>me-</td><td>am,</td><td>et cla-</td></tr>
<tr><td>14.</td><td>De profún-</td><td>dis</td><td>clamávi</td><td></td><td></td><td>ad te,</td><td>Dó-</td><td>mi- ne :</td><td>Dó- mi-</td></tr>
<tr><td>15.</td><td>Tu</td><td>gló-</td><td>ri- a</td><td>Jerú-</td><td>sa-lem, |</td><td>tu laetítia</td><td>Is-</td><td>ra- el :</td><td>tu ho-</td></tr>
<tr><td>1 .</td><td>Quinque prudén-</td><td>tes</td><td>vírgines</td><td>accepérunt</td><td>ó- leum</td><td>in vasis suis cum lam-</td><td>pá-</td><td>di- bus :</td><td>mé- di-</td></tr>
<tr><td>17.</td><td>Can-</td><td>dor</td><td>est lu-cis</td><td>ae-</td><td>tér- nae, |</td><td>spéculum sine</td><td>má-</td><td>cu- la :</td><td>et i-</td></tr>
<tr><td>18.</td><td>Leví-</td><td>ta</td><td>Lauréntius</td><td></td><td></td><td>bonum opus ope-</td><td>rá-</td><td>tus est :</td><td>qui per</td></tr>
<tr><td>19.</td><td>Concús-</td><td>sum</td><td>est mare, |</td><td></td><td></td><td>et contrémuit</td><td>ter-</td><td>ra,</td><td>u- bi</td></tr>
<tr><td>20.</td><td>Solé-</td><td>mnitas</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td colspan="3">[gloriósae Vírginis Ma-</td><td>rí- ae, |</td><td>ex sémine</td><td>A-</td><td>brahae,</td><td>or- tae</td></tr>
<tr><td>21.</td><td>Confitebún-</td><td>tur</td><td>caeli</td><td></td><td></td><td>mirabília tua,</td><td>Dó-</td><td>mi-ne :</td><td>ét- e-</td></tr>
<tr><td>22.</td><td>Adorá-</td><td>bo</td><td></td><td></td><td></td><td>ad templum sanctum</td><td>tu-</td><td>um :</td><td>et con-</td></tr>
<tr><td>23.</td><td>Exáu-</td><td>di</td><td>oratiónem</td><td colspan="2">meam, Dómine, |</td><td>et deprecatiónem</td><td>me-</td><td>am :</td><td>áu- ri-</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>[lácrimas</td><td>me-</td><td>as :</td><td>quóni-</td></tr>
<tr><td>24.</td><td>Lin-</td><td colspan="2">gua pravórum</td><td></td><td></td><td>per-</td><td>i-</td><td>bit :</td><td>lin-gua</td></tr>
<tr><td>25</td><td>A sum-</td><td>mo</td><td>caelo</td><td></td><td></td><td>egréssio</td><td>e-</td><td>jus,</td><td>nec est</td></tr>
</table>

Alleluia VIIⁱ toni



Al- le- lú- ia. *

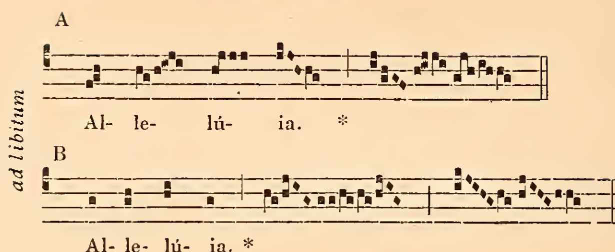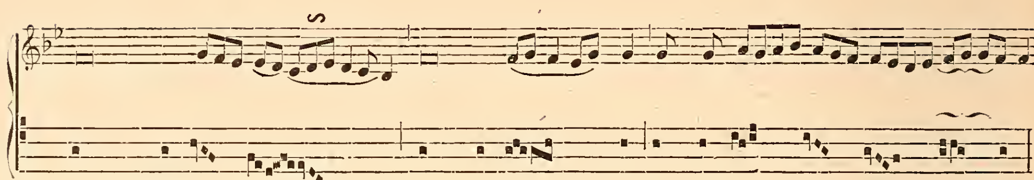




sime di- é- bus i- stis lo- cú- tus est no- bis in Fíli- o.
dam vos - in Ga- li- laé- am.
Jesus in médio
[discipu-ló- rum su- ó- rum, et di- xit : Pax vo- bis.
rum re- lín- quo mun- dum, et va- do ad Pa- trem.
ducat meam
[carnem, | et bibit me- um sán- gui- nem, in me ma- net, et e- go in e- o.
refú- gi- um páu- pe- rum, in tri- bu- la- ti- ó- ne.
- - - - - - - vi- tá- te De- i, in mon- te san- cto e- jus.
bi reddétur votum | - in Je- rúsa- lem.
te psaltérium - ju- cún- dum cum cítha- ra.
ne- ratióne - et pro- géni- e.
lémus Deo | sa- lu- tá- ri no- stro.
magnus | - su- per o- mnem ter- ram.
mor meus - ad te véni- at.
ne, exáudi - vo- cem me- am.
no- ri- fi- cén- ti- a | - - - - - - - - - - pó- pu- li no- stri.
a autem nocte, cla- mor fa- ctus est : Ec- ce sponsus ve- nit :
[ex- í- te ób- vi- am Christo Dómi- no.
mágo - bo- ni- tá- tis il- lí- us.
signum crucis | - cae- cos il- lu- mi- ná- vit.

Archángelus - Mi- cha- el tu- ba céci- nit.
de tri- bu Ju- da, cla- ra ex stir- pe Da- vid.
nim veri- tá- tem tu- am in ec- clé- si- a sanctó-rum.
fitébor - nó- mi- ni tu- o.
bus pércipe
am advéna ego sum a- pud te, et pe- re- grí- nus.
autem sapiénti- um est sá- ni- tas.
- - - - - - - qui se abs- cón- dat a ca- ló- re e- jus.

Alleluia du 8e ton
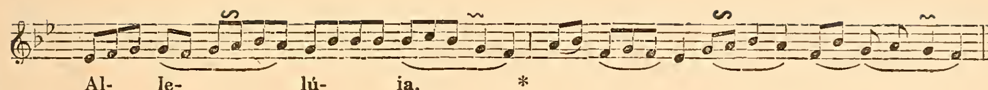




℣. 1.	Osténde no-	bis,	Dó-	*mi*ne,	miseri-cór-	di-	am	tu-	am :
2.	Crástina di-	e	delé-	*bi*tur	in-i-	qui-	tas	ter-	rae :
3.	Dó-mi-	nus	dixit ad	me :	Fíli-us	me-	us	es	tu,
4.	- - - - - - - - - - - - - -		Angelus Dó-	*mi*ni	des-cén-	dit	de	cae-	lo :
5.	Fac nos innó-cu-	am	Jo-	seph,	de-cúr-	re-	re	vi-	tam :
6.	Dóminus in Si-	na	in san-	cto,	a-scén-	dens	in	al-	tum,
7.	- - - - - - - - - - - - - - -		Spíritus San-	ctus	do-	cé-	bit	vos	
8.	Benedí-ctus	es,	Dómine De-	us	pa-	trum	no-	stró-	rum,
9.	Díscite a	me,	quia mi-	*tis* sum,	et hú-	mi-	lis	cor-	de :
10.	Conver-tí-	sti	planctum me-	um	in gáu-	di-	um	mi-	hi :
11.	Deus judex ju-	stus,	for-	tis			et	páti-	ens :
12.	Diffú-sa	est	grá-	*ti*-a	in lá-	bi-	is	tu-	is :
13.	Dó-mi-	nus	sal-vá-	vit	ma-num	tu-	am	ti-	bi :
14.	Tanto tém- po-	re	vo-bís-	*cum* sum, et	non	co-	gno-	vístis	me ?
15.	Dí-ci-	te	in gén-	*ti*-bus,	- - - - -	- - -	- - -	- - -	- - -
16.	Dulce li-	gnum,	dulces cla-	vos,	dúlci- a	fe-	rens	pónde-	ra :
17.	- - - - - - - - - - - - - - - - -		Vi-dé-	*bi*-tis,	et gau-dé-	bit	cor	ve-strum :	
18.	Haec est ve-	ra	fra-tér-	*ni*tas, quae	vi-cit	mun-	di	crími-	na :
19.	Sancte Pau-	le	A- pó-	*sto*le,	praedicá-tor	ve-	ri-	tá-	tis,
20.	Fe-lix	es,	sacra Virgo Ma-ri-	a,	et omni lau-	de	di-	gníssi-	ma :
21.	Vos e-	stis	qui permansístis me-	cum in tentatió-		ni-	bus	me-	is :
22.	- - - - - - - - - - - - - - - - -		Di-spér-	sit,	de-	dit	pau-	péri-	bus :
23.	Sancte Mícha-	el	Ar-cháu-	*ge*le,	defénde	nos	in	praéli-	o :
24.	Ni-	mis	hono-rá-	*ti* sunt	amí-ci	tu-	i	De-	us :
25.	Veníte ad	me,	o-	mnes	qui	la-	bo-	rá-	tis
26.	Sancti tu-	i	Dó-	*mi*ne,	florébunt	sic-	ut	líli-	um :
27.	Tu es sa-cér-	dos	in aetér-num,	- - - - -	- - - - -	- - -	- - -	- - -	- - -
28.	- - - - - - - - - - - - - -		Spécie tu-	a	et pulchri-tú-	di-	ne	tu-	a,
29.	Virga Jes-	se	fló-	*ru*it, Virgo					
					[Deum et hó-	mi-	nem	génu-	it :
30.	- - - - - - - - - - - - - - - -		Vere tu	es		Rex	ab-	scóndi-tus,	
31.	Audíte, re-	ges,	et áu-	*ri*bus	per-cí-	pi-	te	prínci-pes :	
32.	In multitú-di-	ne	presbyte-ró-	rum	pru-dén-	ti-	um	sta :	
			et sapiéntiae il-ló-	rum	ex cor-	de	con-	júnge-	re
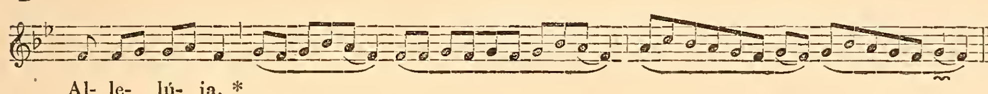
Alleluia VIII[i] toni
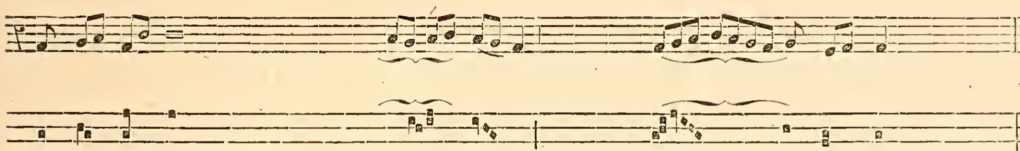
ad libitum

A



B





et sa- lu- táre tu- um da no- bis.
et re- gná- bit su- per nos Sal- vá- tor mundi.
e- go hó- die génu- i te. || (℟. Allelúia.)
et ac- cé- dens revólvit lápi- dem, et sedébat su- per e- um.
sit- que tu- o sem- per tuta pa- tro- cí- ni- o.
cap- ti- vam duxit captivi- tá- tem. || (℟. Allelúia.)
quae-cúm-que díxero vo- bis. || id.
et lau- dá- bilis in saécu- la. || id.
et in- ve- niétis réqui- em a- ni- má- bus ve- stris.
con- sci- di- sti saccum me- um, et circumdedísti me lae- tí- ti- a.
num- quid i- ras- cé- tur per sín- gu- los di es.
prop- tér- e- a benedíxit te De- us in ae- térnum.
qui- a praé-lia Dómini tu praeli- á- ris. || (℟. Allelúia.)
Phil- íp- pe, qui videt me, vi- det et Patrem.
qui- a Dó- minus regnávit a li- gno. || (℟. Allelúia.)
quae so- la fuísti digna sus- tiné- re Regem caelórum et Dó- minum.
co- gno- scé- tur manus Dómi- ni ser- vis e- jus.
Chri- stum se- cúta est | ínclyta tenens re- gna cae- lé- sti- a.
et doc- tor génti- um, inter- cé- de pro no- bis.
qui- a ex te ortus est | sol jus- títi- ae, Chri- stus De- us no- ster.
et e- go dispóno vobis regnum |
[ut se- de- á- tis super se- des | judicántes
[duódecim tri- bus Is- ra- el.
ju- sti- ti- a ejus manet in saécu- lum saé- cu- li.
ut non per- e- á- mus in tremén-do ju- di- ci- o.
ni- mis con- fortátus est | princi-pá- tus e- ó- rum.
et o- ne- ráti e- stis : et ego re- fí- ci- am vos.
et sic- ut odor bálsa- mi e- runt an- te te.
se- cún- dum órdi- nem Mel- chí- se-dech.
in- tén- de, próspere pro- cé- de et re- gna.

pa- cem De- us réddidit, | in se recon- cíli- ans i- ma summis.
De- us Is- rael Salvá- tor. || (℟. Allelúia.)
e- go sum quae Dómino ca- nam, psallam
[Dómino De- o Is- ra- el.

ut o- mnem narratiónem De- i pos- sis au- di- re.

Tractus IIi toni

Intonatio 5 4 3 2 1

℣. 1, 3, 5, etc. Qui há- bitat........ adjutório Al- tís- si- mi : * in pro-tec-ti- ó- ne

3 2 1 4 3 2

De-i cae-li commo- rá- *bi*tur.

Ia Dom. Quadragesimae. | *Ier Dim. de Carême.*

℣. 1. Qui hábitat in adjutório Altíssimi : * in protectióne Dei caeli | commorá*bi*tur. ℣. 2. Dicet Dómino : Suscéptor me*us* es, * et refúgium meum, Deus meus | sperábo in eum. ℣. 3. Quóniam ipse liberávit me de láqueo venántium : * et a verbo ás*pe*ro. ℣. 4. Scápulis suis obumbrábit tibi, * et sub pennis ejus sperábis. ℣. 5. Scuto circúmdabit te véritas ejus : * non timébis a timóre noctúrno. ℣. 6. A sagitta volánte per diem, † a negótio perambulánte in ténebris, * a ruína et daemónio meridiáno. ℣. 7. Cadent a látere tuo mille, † et decem míllia a dextris tuis : * tibi autem non appropinquábit. ℣. 8 Quóniam angelis suis mandávit de te, * ut custódiant te in ómnibus viis tuis. ℣. 9. In mánibus portábunt te, † ne unquam offéndas * ad lápidem pédem tuum. ℣. 10. Super áspidem et basilíscum ambulábis, * et conculcábis leónem et dracónem. ℣. 11. Quóniam in me sperávit, liberábo eum, * prótegam eum, quóniam cognóvit nomen meum. ℣. 12. Invocábit me, et ego exáudiam eum : * cum ipso sum in tribulatióne. ℣. 13. Erípiam eum, et glorificábo eum : * longitúdine diérum adimplébo eum, | et osténdam illi salutáre meum.

IIa Dom. Quadragesimae. | *IIe Dim. de Carême.*

℣. 1. Confitémini Dómino quóniam bonus : * quóniam in saéculum misericórdia ejus. ℣. 2. Quis loquétur poténtias Dómini : * audítas fáciet omnes laudes ejus. ℣. 3. Beáti qui custódiunt judícium, * et fáciunt justítiam | in omni tém*po*re. ℣. 4. Meménto nostri, Dómine, in beneplácito pópuli tui : vísita nos in salutári tuo.

Dom. Palmarum. | *Le Dim. des Rameaux.*

℣. 1. Deus, Deus meus, réspice in me : * quare me dereliquísti. ℣. 2. Longe a salúte mea * verba delictórum meórum. ℣. 3. Deus meus clamábo per diem, nec exáudies : * in nocte, et non ad insipiéntiam mihi. ℣. 4 Tu autem in sancto hábitas *, laus Israel. ℣. 5. In te speravérunt patres nostri : * speravérunt, et liberásti eos. ℣. 6. Ad te clamavérunt, et salvi facti sunt : * in te speravérunt, et non sunt confúsi. ℣. 7. Ego autem sum vermis, et non homo : * oppróbrium hóminum, et abjéctio plebis. ℣. 8. Omnes qui vidébant me, aspernabántur me : * locúti sunt lábiis et movérunt caput. ℣. 9. Sperávit in Dómino, erípiat eum : * salvum fáciat eum, quóniam vult eum. ℣. 10. Ipsi vero consideravérunt, et conspexérunt me : * divisérunt sibi vestiménta mea, | et super vestem meam misérunt sortem. ℣. 11. Líbera me de ore leónis : * et a córnibus unicornuórum | humilitátem meam. ℣. 12. Qui timétis Dóminum, laudáte eum : * univérsum semen Jacob magnificáte eum. ℣. 13. Annuntiábitur Dómino generátio ventúra : * et annuntiábunt caeli | justítiam ejus. ℣. 14. Pópulo qui nascétur, * quem fecit Dó*mi*nus.

Traits du 2e ton

℣. 2, 4, 6, etc Di-cet Dómino... † me- us es

5 4 3 2 1

et re- fú- gium, Deus me-us spe- rá- bo in e- um.

Finalis

4 3 2 1

salutá- re me- um.

Fer. VIa in Parasceve, | *Le Vendredi Saint.*

Tractus Is. | Ier Trait.

℣. 1. Dómine, audívi audítum tuum, et tímui * : considerávi ópera tua, | et expávi. ℣. 2. In médio duórum animálium innotescéris : * dum appropinquáverint anni, cognósceris : | dum advénerit tempus, ostendéris. ℣. 3. In eo, dum conturbáta fúerit ánima mea : * in ira, misericórdiae memor eris. ℣. 4. Deus a Líbano véniet, * et sanctus de monte umbróso et condénso. ℣. 5. Opéruit caelos majéstas ejus : * et laudis ejus plena est terra.

Tractus IIs. | 2e Trait.

℣. 1. Eripe me, Dómine, ab hómine malo : * a viro iníquo líbera me. ℣. 2. Qui cogitavérunt malítias in corde : † tota die constituérunt práelia. ℣. 3. Acuérunt linguas suas sicut serpéntes : * venénum áspidum sub lábiis eórum. ℣. 4. Custódi me, Dómine, de manu peccatóris : * et ab homínibus iníquis líbera me. ℣. 5. Qui cogitavérunt supplantáre gressus meos : * abscondérunt supérbi láqueum mihi. ℣. 6. Et funes extendérunt in láqueum pédibus meis : * juxta iter scándalum posuérunt mihi. ℣. 7. Dixi Dómino : Deus meus es tu : * exáudi, Dómine, vocem oratiónis meae. ℣. 8. Dómine, Dómine virtus salútis meae : * obúmbra caput meum in die belli. ℣. 9. Ne tradas me a desidério meo peccatóri : * cogitavérunt advérsum me : ne derelínquas me, | ne umquam exalténtur. ℣. 10. Caput circúitus eórum : * labor labiórum ipsórum opériet eos. ℣. 11. Verúmtamen justi confitebúntur nómini tuo : et habitábunt recti cum vultu tuo.

In festo Cathedrae S. Petri. | *A la fête de la Chaire de S. Pierre.*

℣. 1. Tu es Petrus, et super hanc petram * aedificábo Ecclésiam meam. ℣. 2. Et portae ínferi non praevalébunt advérsus eam : * et tibi dabo claves regni caelórum. ℣. 3. Quodcúmque ligáveris super terram *, erit ligátum et in caelis. ℣. 4. Et quodcúmque sólveris super terram, * erit solútum et in caelis.

(*La fin au prochain numéro.*)



PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront 0 fr. 30 en timbres-poste.

Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre 0 fr. 30 à leur demande.*

Réponses.

L. W. (*Reiningen*). — L'édition Vaticane de l'Antiphonaire diurnal ne tardera pas beaucoup à paraître, et il est problable que, à la prochaine fête de Pâques, elle sera en usage dans toutes les grandes églises. Par conséquent, les accompagnements qu'on pourra publier du Vespéral ne se feront plus beaucoup attendre. Vous pourriez, avant ce moment, utiliser les accompagnements des chants des Vêpres publiés par M. l'abbé Dr Mathias, chez F. X. Le Roux, à Strasbourg.

Abbé L. Dupuy. — 1° Il n'existe pas encore de psautier divisé comme vous le demandez, pour la même raison que plus haut ; cependant, les psaumes des vêpres des morts ont déjà paru à Paris, à la Société française d'Éditions du chant grégorien ; 2° sur la valeur de la pause de médiante, — grande médiante et petite médiante, — voyez la *Nouvelle Méthode pratique* de M. Gastoué, p. 53, n° 44.

Abbé Louis J. — 1° Vous trouverez les livres liturgiques les plus corrects de rite grec à l'usage du célébrant dans les éditions de la Propagande de Rome, spécialement l'*Eukhologion* (missel-rituel) et l'*Horologion* (office canonial) ; pour les livres de chant, adressez-vous à Constantinople, à la librairie Depasta-Sphyra-Gerardon, où se trouvent les éditions officielles des *Heirmologion*, *Doxastarion* et autres livres de chant de ce rite (qui sont d'ailleurs vendus fort cher). Vous trouverez néanmoins, à défaut de ces livres, une grande quantité d'exemples notés, soit en notation byzantine, soit en notation moderne, dans Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, Paris, 1877, et dans Rebours, *Traité de psaltique*, Paris, 1907, chez A. Picard, rue Bonaparte. 2° Pour le chant ambrosien, il y a les trois tomes de l'*Antiphonarium ambrosianum*, édités sur les manuscrits ; ce livre renferme à la fois les chants de la messe et de l'office. Mais, si vous n'êtes pas parfaitement au courant de ce rite, il est absolument nécessaire que vous en possédiez le missel et le bréviaire, qu'on ne trouve que d'occasion. L'*Antiphonarium* coûte 45 fr. Cependant chez Palma, à Milan, vous trouverez diverses petites plaquettes à bon marché contenant des chants divers : complies, hymnes, chants au Saint-Sacrement, etc. Il y a aussi une *Breve metodo teorico-pratico di canto ambrosiano*, par Andreoni, chez Bertarelli, à Milan, 1 fr. 50. 3° Pour le chant mozarabe, vous n'avez d'autres ressources que de consulter la réimpression du missel et du bréviaire mozarabes

dans Migne, *Patrologie latine*, tomes LXXXIV et s., et l'*Iter hispannicum* de Pierre Aubry, Paris, chez Geuthner, rue Mazarine. 4° L'édition de Reims-Cambrai est en partie épuisée ; plusieurs de ses volumes n'existent plus.

L. D. — Le graduel typique Vatican est de 1908. Les réimpressions faites par les différents éditeurs en 1908 et 1909 sont conformes à ce graduel, lequel est lui-même *conforme au missel romain intégralement*, pour l'excellente raison qu'il a été fait à Rome même, imprimé au Vatican et que ses textes, par les décrets spéciaux de S. S. Pie X, l'*emportent* sur ceux du missel.

Les fêtes indiquées par le correspondant qui pose la question : 1° comme celles des saintes Perpétue et Félicité, Ursule, saint Paulin, sont au graduel, avec l'indication de leur messe ; 2° celles des SS. Colette, Odilon, B. Vianney, etc., ne sont usitées qu'en certaines églises, et ne peuvent donc figurer au missel, pas plus qu'au graduel. Si certains éditeurs les ajoutent au *pro aliquibus* du missel et du bréviaire, c'est leur affaire ; il n'y a pas de *pro aliquibus* complet officiel. C'est pourquoi, pour le *pro aliquibus* du graduel, afin de ne pas avoir un volume exagérément grossi, les correcteurs romains ont fixé les fêtes les plus répandues parmi celles-là ; les autres figureront dans les propres diocésains, régionaux ou nationaux (Bienheureuse Jeanne d'Arc, par exemple, qui est propre à la France).

NOTRE SUPPLÉMENT

Suivant ce qui a été récemment annoncé, nos abonnés à 10 fr. recevront, en même temps que le présent numéro, les Tablettes de la Schola, *à titre de supplément.*

NOTRE ENCARTAGE

Credo de la messe de Saint-Philippe, par M. l'abbé Chassang.

Nous commençons aujourd'hui, en encartage, la publication du *Credo* de l'œuvre nouvelle de M. l'abbé Chassang. Ecrit à *trois voix égales*, ce morceau intéressant est destiné à *alterner avec le chant liturgique*. A ce titre, nous le signalons particulièrement. Venant après le *Credo* de M. l'abbé Perruchot, à 2 voix mixtes, après celui de M. Gastoué, à 4 voix mixtes, cette pièce de M. l'abbé Chassang continuera utilement la série de ces *Credo* où le problème de la coexistence de la polyphonie et de la monodie est abordé.





BIBLIOGRAPHIE

Dom L. David et R. Senga : **Cantiques grégoriens**, avec accompagnement par l'Abbé F. Brun. Chaque livraison, 2 francs net ; Janin frères, éditeurs, à Lyon.

Signalons, avec le plus grand plaisir et le plus vif intérêt, ces cantiques qui constituent une nouveauté réelle dans la musique religieuse et, presque, un point de départ pour la musique profane.

Si, en effet, nous remontons aux premières sources musicales liturgiques, que voyons-vous? Une prosodie impeccable, faisant toujours dépendre de l'articulation des paroles une musique *non rythmée*, dans l'acception de rythme par temps forts de mesures binaires ou ternaires, simples ou composées, dont est formée toute notre musique depuis cinq siècles environ.

Or, des grégorianistes modernes ont eu l'idée d'écrire des cantiques sans mesure, car ici les barres n'ont plus la même signification que dans l'autre musique. Il en résulte une prosodie parfaite, une facilité d'exécution remarquable, un charme particulier. Et c'est ainsi que l'ultra perfectionnement du rythme, de la quintessence prosodique arrivant à demander à l'outillage musical plus qu'il ne peut donner, aboutira peut-être à la simplification extrême et à la mélopée, qui fut, à n'en pas douter, la première musique. J'ai la conviction que là est l'avenir de la musique moderne, de même que la routine d'une armature à la clef disparaîtra par l'excès même du chromatisme, des gammes par tons, le tout d'un système en désaccord actuel avec les errements anciens.

Je ne le critique pas, certes ; mais pourquoi, alors qu'on est, la plupart du temps, dans un ton inconnu, pourquoi ne pas accidenter, pour une fois, toutes les notes, et ne rien mettre à la clef ? Ce serait plus logique, plus pratique et plus crâne. Lorsqu'on réforme, il faut aller jusqu'au bout. Et le solfège, tel qu'il est encore enseigné et utilisé, est aussi suranné, relativement à la technique moderne, que l'étude des *canons* du XVIe siècle ou des *agréments* du XVIIIe, intérêt archéologique à part, bien entendu.

Tout en louant ainsi l'auteur des *Cantiques grégoriens*, je dois à la vérité, néanmoins, de citer ici le Père Lhoumeau comme ayant déjà fait un essai semblable il y a une douzaine d'années. D'aucuns l'en critiquèrent ; d'aucuns, et j'étais de ceux-là, dirent qu'il y avait dans cet essai un avenir certain. M. l'abbé Bruneau l'a réalisé depuis ; le R. P. Dom David et ses collaborateurs le réalisent plus excellemment encore.

Lisez ces cantiques, essayez-les, et vous serez vite convaincus que telle est la meilleure forme de cantique qui soit.

Pour le moment, il n'y en a qu'une livraison, contenant quatre cantiques. Je souhaite la venue des autres livraisons, en leur présageant un succès que j'estime certain.

F. de La Tombelle.

G. J. d'Adhémar : **Adhémar de Monteil**, évêque du Puy, légat d'Urbain II, 1079-1098. In-8o de 52 pages, Le Puy, Peyriller et Cie.

Intéressante plaquette sur une intéressante figure historique, qui se recommande à l'attention des musiciens en ce que Adhémar de Monteil paraît devoir être consi-

déré comme l'auteur du *Salve Regina*. Aux raisons données jusqu'ici, M. d'Adhémar ajoute la mention donnée par le troubadour Guillaume de Saint-Didier : « Prends mon livre d'heures et lis-moi ce *Salve Regina* composé par notre pieux et saint évêque, Monseigneur Adhémar. » (Nous pouvons d'ailleurs annoncer que la *Tribune de Saint-Gervais* donnera prochainement sur cette question une étude très complète et probablement définitive.)

R. P. Dom L. Lévêque : **Saint Grégoire le Grand et l'ordre bénédictin.** In-8° de 330 pages, 4 fr. 50. Lethielleux, 10, rue Cassette, Paris.

Ouvrage écrit avec intérêt et un grand attachement à son héros, par un de ses descendants spirituels. En attendant une biographie française complète de la colossale figure de saint Grégoire le Grand, le livre de Dom Lévêque, écrit sur un point plus particulier, sera lu avec charme par tous ceux qui veulent connaître les divers aspects du premier pape bénédictin.

Diocèse de Paris, Direction de l'enseignement libre : **Organisation pédagogique et Programme d'enseignement des écoles primaires libres,** année scolaire 1910-1911. Petit in-4° de 34 pages, de Gigord, 13, rue Cassette, Paris.

Cette publication pédagogique intéressera particulièrement nos lecteurs en ce qu'elle contient à sa place normale, sous le titre IX, l'organisation que le *chant* et le *solfège scolaires* doivent avoir dans les écoles libres du diocèse de Paris. Nous sommes d'autant plus heureux de le signaler, que le Directeur de l'Enseignement diocésain à Paris est M. l'abbé Audollent, l'un des tout premiers amis de la *Schola*, et auquel on doit la publication de ces programmes, qui sera utile pour toutes les écoles.

La Vie liturgique, supplément mensuel, juillet-septembre 1910. — Compte rendu de la réunion liturgique des 7 et 8 juin. Abbaye du Mont-César, Louvain, Belgique.

L'excellente revue des RR. PP. Bénédictins de l'abbaye du Mont-César donne le Compte rendu du congrès liturgique dont nous avons parlé dans le n° d'août-septembre de la *Tribune*. Ce compte rendu contient le texte des discours et rapports lus et discutés, et en particulier les magistrales pages de Dom Ermin Vitry sur *L'esthétique du chant grégorien*, dont nous demanderons aux moines du Mont-César la permission de reproduire dans un de nos fascicules les passages les plus saillants.

Publications nouvelles (recommandées) de la maison Marcello Capra, de Turin :

Mitterer : *Missa in honorem S. Secundi Martyris*. Partition, 4 fr. ; parties de chœur, 0 fr. 40 (messe à 3 voix d'hommes et orgue, assez facile). — Amatucci : *Vesperae completae*, comprenant *Domine ad adjuvandum*, *Dixit*, *Confitebor*, *Beatus vir*, *Laudate pueri*, *Laudate Dominum*, *Magnificat*, à 2 voix égales avec accompagnement d'orgue ou d'harmonium. Partition, 3 fr. 75 ; parties de chant, chacune 0 fr. 40 (bien que ce genre de morceaux ne soit pas en usage en France, nous signalerons cependant le *Domine ad adjuvandum*, et surtout le *Laudate pueri*, délicieux de grâce et de fraîcheur, qu'on pourra chanter en diverses occasions). — Pagella : *Va la, fortuna* chœur madrigalesque à 4 voix d'hommes (très bon modèle de chant pour chorale), 0 fr. 40.

De la maison Schwann, de Dusseldorf :

Dr Hermann Bauer : *S. Barbaramesse*, messe à 4 voix mixtes (facile), 2 fr. ; Bill : *Landmesse*, messe à 2 voix égales et orgue, 2 fr. 50 ; Emile Dethier : *Missa* à 2 voix égales et orgue, 2 fr. 50 ; Joh. Müller : *Messe* en l'honneur de saint Laurent, à 4 voix d'hommes, 2 fr. 25.

LES REVUES (*articles à signaler*) :

Les Chansons de France, nº 15. — Versions très remarquables de *La fille du roi Loys* et autres chansons populaires apparentées à cette curieuse et vieille complainte.

S.I.M. nº 10. — G. Capellen : *L'exotisme et la musique de l'avenir* [avec exemples d'harmonisation d'un chant japonais écrit dans la gamme du 1er mode grégorien] ; Ch. Kœchlin : *Pièce javanaise* orchestrée pour instruments européens [également à rapprocher des gammes grégoriennes] ; M. Brenet : *L'origine du « crescendo »* [est-ce l'école de Mannheim et les symphonistes du XVIIIe siècle ? Non].

Revue du chant grégorien, nº 1. — J. Bleyon : *Vestiges d'un « Kyrie » farci* en français [version méridionale de *Chantons tous à la naissance*, donné par J. Tiersot d'après la tradition bressanne, dans la *Tribune* de décembre 1905, p. 376] ; C. Meister : *Causerie sur l'accompagnement.*

Musique sacrée, nos 8-9. — J. L. : *Six versets d'orgue pour le « Magnificat »* (*ton royal*).

Rassegna gregoriana, nos 7-8. — G. Bogaerts : *Le chant du « Benedictus » avant la consécration ou après, selon le Ceremoniale Episcoporum* [excellent article, conclut, textes en mains, que la rubrique qui rejette le *Benedictus* après la consécration s'applique aux chants en musique ; et prouve, par le Cérémonial lui-même, l'excellence de la pratique de chanter le *Benedictus* en corps avec le *Sanctus*, quand le célébrant n'a pas à attendre, donc avec la presque totalité des *Sanctus* grégoriens].

Musical Times, nº 811. — C. Green : *Les orgues de la cathédrale de Strasbourg* [c'est en 1260 que fut construit le premier orgue de cette cathédrale].

Die Kirchenmusik, nº 4. — Dr P. Wagner : *La messe de J. Obrecht* « Je ne demande » [excellente étude historique et thématique à l'occasion de la publication des œuvres d'Obrecht par Joh. Wolf].

Musica Sacro-Hispana, nº 17. — R. P. Otaño : *La culture liturgico-musicale du Clergé*, comme le moyen le plus efficace pour l'application des dispositions sur la musique sacrée [mémoire excellent présenté au congrès de Séville]. — Nos 15 et 16. — F. P. de Vinaspre : *De l'adaptation du texte dans les compositions musicales liturgiques* [très bonne leçon de composition, à recommander aux jeunes compositeurs].

La Petite Maîtrise (Perpignan), nº 4. — Nous avions déjà signalé l'insuffisance et l'incorrection absolue des œuvres (?) publiées par cette « revue de musique du diocèse de Perpignan ». Aujourd'hui, nous sommes heureux de constater que son répertoire tend à se modifier. Au milieu de pièces dont il vaut mieux ne pas parler, mentionnons un *excellent « Ave maris stella »* à trois voix égales ou mixtes de J. Fabre, un *O salutaris* du même auteur en forme de choral, pour la même disposition vocale, un très bon *O salutaris* de M. l'abbé Chabot, pour deux voix égales ou trois voix mixtes, et une *Prière* pour orgue ou harmonium de M. L. Paraire.

***

Signalons parmi les revues qui donnent place à la musique, l'*École*, revue hebdomadaire de l'enseignement primaire libre du diocèse de Paris, qui contient d'excellents conseils pédagogiques et pratiques de M. Brenet, F. Raugel, etc., toutes les deux semaines; et l'*Eucharistie*, publiée par la maison de la Bonne Presse, où M. Gastoué étudie, dans une série suivie, les chants liturgiques consacrés du culte eucharistique.

Le Gérant : ROLLAND.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

NOUVEAU RÉPERTOIRE D'ŒUVRES MODERNES
1re SÉRIE: MOTETS ET MESSES A VOIX ÉGALES.

A sa Grandeur
Monseigneur MEUNIER, Evêque d'Evreux

MESSE DE SAINT PHILIPPE

Avec Credo pour alterner le chant liturgique
A TROIS VOIX D'HOMMES
et accompagnement d'orgue
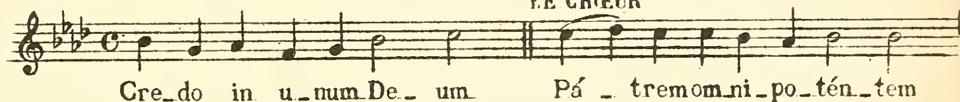
P. CHASSANG
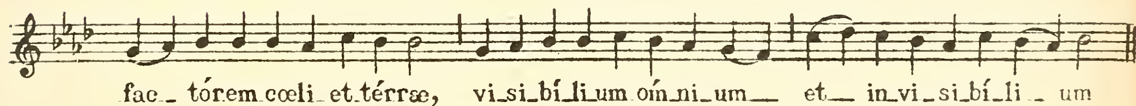
N° 6

CREDO
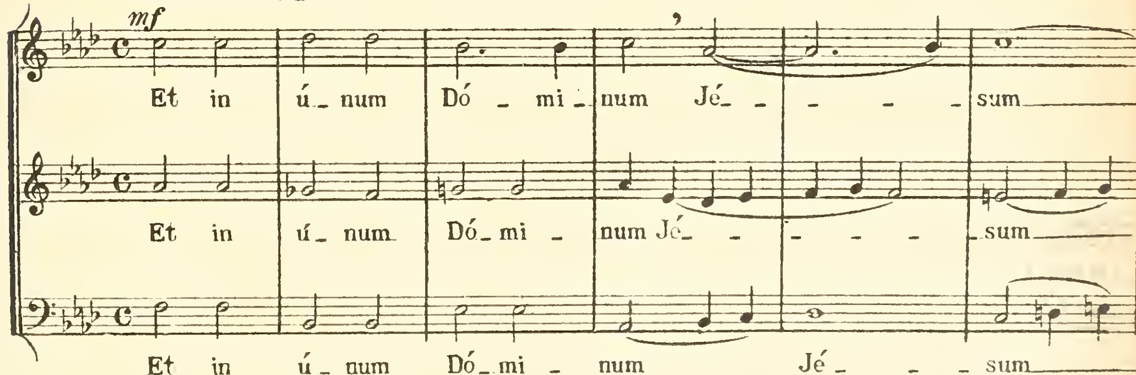
LE CÉLÉBRANT

LE CHŒUR





Maëstoso 63 = 𝅗𝅥



dim. poco

— Chrís _ tum Fí _ li _ um — Dé _ _ i, u _ ni _ gé _ ni _ tum

Chrís _ tum — Fí _ li _ um Dé _ _ _ _ _ i, u _ ni _ _ _

dim. poco

Chrís _ tum Fí _ li _ um — Dé _ _ _ _ i, u _ ni _ _

a poco

— Et ex Pátre ná _ tum án _ te ómni _ a sœ _ cu _ la

_ gé _ ni _ tum —

_ gé _ _ _ ni _ tum —

Dé _ um de — Dé _ _ o lú _ men de — lú _ mi _

Dé _ um de — Dé _ o lú _ men de — lú _ mi _

Dé _ um de Dé _ _ o, lú _ men de — lú _ mi _

rit.

_ ne, Dé _ um vé _ _ _ rum — de Dé _ o

rit.

_ ne, Dé _ _ um — vé _ _ rum de — Dé _ o

rit.

_ ne, Dé _ _ _ um — vé _ _ _ rum de Dé _ o.

vé _ _ ro Génitum, non fáctum, consubstantiálem Pátri per quem ómnia fácta sunt

vé _ _ ro

vé _ _ ro

f

Qui próp_ter nos hó _ mi _ nes et próp_ter nós_tram sa _ lú _ tem des _

Qui próp_ter nos hó _ mi _ nes et próp_ter nós_tram sa _ lú _ tem

Qui próp_ter nos hó _ mi _ nes et próp_ter nós_tram sa _ lú _ tem

rall.

_ cen _ _ _ _ _ _ _ dit de cœ _ _ lis

des _ cen _ _ _ _ dit de cœ _ _ lis

des _ cen _ dit de cœ _ _ lis

Et in_car_nátus est de Spiri_tu sáncto ex Ma_rí_a Vírgi _ _ ne Et Hómo fáctu _ est

p

Cru _ ci _ fí _ xus é _ ti _ am pro _ nó _ _ _ bis sub

Cru _ ci _ fí _ _ xus é _ ti _ am pro _ _ nó _ _

Cru _ ci _ fí _ xus é _ ti _ am pro _

mf
Pón_ _ti _ o Pi_ _lá_ _ _ _ _ _ _ _ _to_ _

mf
_bis sub Pón_ti _ o Pi_ _lá_ _ _to

mf
nó_ _ _bis sub Pón_ _ti _ o Pi _ lá_ _ _ _to

p
pás_ _ _ _ _sus. et se_ _púl_ _ _ _tus

p
pás_ _ _ _ _ _ _sus et se_ _púl _tus

p
pás_ _ _sus pás_ _ _sus et se _ púl _tus

est Et re_sur_ré_xit_tér_ti_a dí _ e se _ cúndum Scriptú_ras

est

est

f
Et as _ cén_dit_in_

f
Et as _ cén_dit in cœ _ _ _ _ _ _ _ _ _

Et as_ cén _ _ _ _dit in cœ _ _ _

mf *f*

cǽ- lum, se- - - det ad déx-te- ram Pá- Pá - - - - -

mf *f*

-lum sé - -det ad déx - te-ram Pá- - - - - -

mf

- - - lum sé - - det ad déx-te - ram Pá -

- tris. Et í-terum ventu-rus est cum glória ju-di-cáre ví - vos et mór-tu-os,

- tris

- tris.

cú-jus régni non é-rit fí - nis Et in Spí-ri-tum sánc-tum Dó-mi-num

Et in Spí-ri-tum sánc-tum Dó-mi-num

Et in Spí-ri-tum sánc-tum Dó-mi-num

rfz *f*

et vi - vi - fi cán - tem qui ex Pá - tre

rfz

et vi - vi - fi cán - - - tem qui ex Pá - -

et vi - vi - fi cán - - - tem qui ex Pá -

dim. e rall.

Fi - li - ó - que pro - cé - - dit Qui cum Pátre et Fí - li - o

dim.

- tre Fi - li - ó - que pro - cé - dit

dim. e rall.

- tre Fi - li - ó - - que pro - cé - - - dit

símul a - do - rá - tur et conglo - ri - fi - cá - tur, qui lo - cú - tus est per Prophé - tas

Et ú - nam, sánc - -

Et ú - nam, sánc - - - tam, Ca -

Et ú - nam, sánc - - - - tam, Ca - thó - - - -

- tam, Ca - thó - li - cam Et A - pós -

- thó - - li - cam et A - pós - to - li - cam Ec -

- li - cam, et A - pós - to - li - cam Ec - clé - - - - -

- to - li - cam Ec - clé - si - am Con - fí - te - or ú -

- - - - - - - clé - si - am

- - - - - - - si - am

_num Baptís_ma in re_mis_si_ó_nem pec_ca_tó_rum Et ex_péc_to

Et ex_péc_to

Et ex_péc_to

sfz *p* *cresc.* *dim.*

re_sur_rec_ti ó_nem mor_ _tu _ó_ _rum

p *dim.*

re_sur_rec_ti ó_nem mor_ _tu _ó_ _rum

p *dim.*

re_sur_rec_ti_ ó_nem mor_ _tu _ó_ _rum

f

Et vítam ven_tú_ri sœ_ cu_li A_

ff

A_

f

A

starg.

_men

starg.

men

starg.

_men

Seizième Année | N° 12 | Décembre 1910

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. 10 fr.
Union Postale (autres pays). 11 fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (V^e)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Supplément ni Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves 6 fr.
Union Postale. 7 fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

Note sur l'instrumentation du "Messie" de Haendel

Nous ne ferons pas ici l'histoire ni l'analyse du *Messie*, mais nous indiquerons, après quelques explications sur l'instrumentation originale, les principaux ouvrages traitant du célèbre oratorio.

Les documents n'ont pas manqué pour établir la version authentique du *Messie*.

D'abord les autographes de Haendel :

1° Le manuscrit original écrit du 22 août au 14 septembre 1741, contenant : l'ouvrage tel qu'il fut exécuté à Dublin, et trois morceaux ajoutés plus tard. Il se trouve au Buckingham-Palace.

2° Quelques morceaux séparés d'un recueil d'autographes de Haendel : également au Buckingham-Palace.

3° Une série d'annotations de Haendel, sur la partition d'orchestre qui lui servit à Dublin pour la direction de l'exécution. Cette partition copiée par Christophe Schmidt ou Smith, le copiste et l'ami de Haendel, est aujourd'hui à Oxford (Tenbury College).

4° Quelques notes et esquisses sur des feuilles volantes, à Cambridge, au Fitzwilliam-Museum [1].

1. Ces renseignements sont extraits de la remarquable préface de M. le Dr Seiffert;

La reproduction photographique de tout ce matériel a été publiée en 1892 par Frédéric Chrysander ; tout le monde peut donc étudier ces documents, indispensables à la parfaite connaissance de l'œuvre.

En plus des autographes, il existe 3 copies faites par Schmidt, de la grande partition, qui servaient à la direction, à l'accompagnement au cembalo et à l'orgue : la première est à Oxford, la seconde à la bibliothèque de Hamburg, la troisième est à Londres en la possession de M. Otto Goldschmidt.

Il y a encore enfin la partition léguée par Haendel (codicille du 4 août 1757) au Foundling-Hospital de Londres avec le matériel complet des parties séparées d'orchestre et de chœur.

Oubliées pendant fort longtemps, ces parties furent enfin retrouvées en 1896 au Foundling-Hospital, dans un vieux placard attenant à l'orgue, par l'organiste H. Dawan Wetton.

Cette « invention » compléta définitivement l'ensemble des sources authentiques du *Messie* ; ces parties séparées sont d'autant plus précieuses, que c'est le seul matériel qui soit parvenu jusqu'à nous de tous les oratorios de Haendel.

Aussitôt Chrysander donna dans le *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* (II), un article fort important sur ces parties de chœur et d'orchestre ; nous allons en donner le résumé :

La partition consiste en 3 volumes, dont chacun renferme une partie de l'oratorio.

Les parties séparées comprennent 28 fascicules [n°s 1 à 15 : parties d'instruments ; n°s 16 à 28 : parties de solistes et du chœur, avec les noms des exécutants]. Il ressort de ces parties que :

— Les solistes chantaient dans les chœurs [les chœurs d'ailleurs étant composés d'éléments de choix, et formés comme des solistes].

— Il y avait un équilibre parfait entre le nombre des voix et celui des instruments ; équilibre également entre la masse des instruments à archet et celle des instruments à vent.

— L'orchestre était divisé (d'après les mentions que portent les couvertures des parties séparées) en *concertino* et *concerto grosso* ; le premier se composant de solistes accompagnant les airs, le second de tout l'orchestre accompagnant les chœurs, et encore y a-t-il souvent une différence de nuances entre le *concerto grosso* « *senza rip* » et le *concerto grosso* « *con rip* » (ou tutti général) ; Haendel écrivant toujours cette nuance sur sa partition, c'est au chef d'orchestre à s'y conformer en divisant logiquement les éléments dont il dispose [1].

Il est vraiment extraordinaire qu'armés d'un ensemble de documents aussi certains, les musiciens aient pendant si longtemps oublié les vrais principes d'exécution des œuvres de Haendel ; et cela, non

à la partition critique du *Messie* qui forme le volume XLV de la grande collection Haendel.

1. Cf. dans le *Haendel* de Fr. Volbach, la disposition adoptée aux exécutions des œuvres de Haendel à Mayence, pour 265 exécutants.

seulement en Allemagne, mais aussi en Angleterre, où le *Messie* était exécuté chaque année du vivant et après la mort de l'auteur.

Le grand et immortel Mozart fut le premier qui remania la partition du *Messie*, pour la mettre « à la mode » de son temps et faciliter une exécution sans orgue.

Le grand nom de l'auteur de la *Flûte enchantée* aida certainement à la diffusion du chef-d'œuvre de Haendel. Mais ce n'était plus le monument primitif dans sa grandiose simplicité : Mozart avait supprimé l'ancienne division entre le *concertino* et le *concerto grosso* ; toutes les basses chiffrées, primitivement réalisées avec souplesse par le cembalo ou l'orgue, étaient instrumentées, et enfin l'adjonction de flûtes, de clarinettes, de cors, apportait de nouveaux éléments de coloris non prévus par Haendel.

Enfin, les parties de trompettes étaient complètement changées, et les hautbois et bassons, au lieu d'être un simple redoublement des voix, étaient traités d'une façon concertante et indépendante, à notre manière moderne.

Il faut dire, pour être impartial, que le travail de Mozart est, au point de vue Mozart, un chef-d'œuvre de tact et d'habileté ; il y a beaucoup à apprendre à l'étudier en détail. Cependant, au point de vue haendelien, il est inutile et trahit les intentions de l'auteur du *Messie*. Mozart, réinstrumentant le chef-d'œuvre de Haendel trente ans après la mort du maître, ne pouvait reconnaître les mérites d'une technique autre que la sienne [1], il s'arrêtait à la surface et restaurait, aurait dit Viollet-le-Duc, sans être pénétré de l'esprit qui avait dirigé l'ancien constructeur.

A la suite de Mozart, une nuée d'arrangeurs se précipita, qui s'attaqua aux autres oratorios, aux *Te Deum*, aux cantates, etc., et le fit alors sans tact ni talent, jusqu'à ce que Fr. Chrysander, en publiant les textes dans leur intégrité primitive, donnât à tous le moyen de connaître la vraie pensée de Haendel.

Mais il est temps de revenir aux parties séparées retrouvées au Foundling-Hospital ; leur intérêt principal consiste en ce qu'elles contenaient des instruments non explicitement indiqués dans la partition (hautbois et bassons).

Or ces parties, nous apprend Chrysander, « ne contenaient pas une note qui ne fût dans la partition », rien autre chose que la reproduction des parties de chœur jouées à l'unisson, rien de nouveau, excepté l'indication plus exacte des parties isolées, qui étaient écrites dans la partition sur une seule ligne.

Haendel évidemment a voulu dans le *Messie* (de même que J.-S. Bach dans la *Passion selon saint Matthieu*) se passer de luxe instrumental ; il a dû y être incité par les ressources restreintes que Dublin lui offrait.

1. Cf. Pirro : *l'Esthétique de J.-S. Bach*. Introduction, p. 6.

Cependant, revenu à Londres, et disposant de grandes ressources, il ne changea rien à l'instrumentation primitive. Il écrivit dans un nouveau chœur (*Par tout l'univers*) seulement deux parties de hautbois indépendantes.

Et dans tous les remaniements que Haendel lui-même fit subir à sa partition selon les éléments dont il disposait (récits remplaçant les airs, transpositions pour différentes voix, coupures, chœurs remplacés par des airs, *soli* remplacés par des ensembles), *il ne retoucha jamais l'orchestration.*

Il en faut chercher la vraie raison dans le cœur de Haendel : il avait senti son œuvre terminée ; il avait compris que le *Messie*, chef-d'œuvre de foi intense et d'ardeur intérieure, n'avait pas besoin de chatoiement extérieur.

L'œuvre s'imposait « dans sa robe de pierre », comme sous d'autres cieux la nef de la cathédrale d'Amiens.

Faut-il insister sur le rayonnement de la foi dans le *Messie*, qui en est la beauté spéciale ?

Sans doute, l'*Hallelujah* célèbre et les acclamations formidables de la 3e partie comptent parmi les apothéoses les plus grandioses de toute la musique ; mais il faut chercher ailleurs la véritable beauté de l'œuvre : dans les airs les plus humbles et les chœurs les plus émus.

Qui ne pense aussitôt à l'air du Bon Pasteur, à l'air d'alto : « Il fut méprisé, honni », qui forme avec l'admirable chœur qui suit, a écrit M. Bellaigue, « l'un des *Ecce homo* les plus compatissants, les plus indignés, de la musique entière » ?

Et les récits du ténor pendant la *Passion* !

Et cet air du soprano, divinement inspiré : « Seigneur, tu ne livreras pas ton Bien-Aimé à la corruption du tombeau ! »

Et enfin le sublime morceau qui ouvre la 3e partie : « Je crois, je sais qu'il est vivant, mon Rédempteur. »

— « Qui donc en douterait encore, ayant entendu cet air [1] ? »

Quand il l'a voulu, Haendel a su employer des raffinements d'orchestration inconnus avant lui : ses 40 opéras sont à cet égard remplis de découvertes ; et dans ses oratorios, si certains ont une instrumentation particulièrement soignée, cette couleur est voulue pour cadrer avec l'allure dramatique du sujet (*Saül, Israël*) ou pour réaliser une peinture musicale spéciale (l'*Allegro*, *Sémélé*, *Acis et Galathée*). « Rien n'est donc plus important, écrit M. Romain Rolland, si l'on veut rendre exactement cette musique, que de ne point changer l'équilibre des proportions de l'orchestre sous prétexte de l'enrichir et de le moderniser. Le pire défaut serait de lui enlever, par une surcharge inutile de couleurs, sa souplesse de nuances qui est son charme principal. »

Et Chrysander disait : « Notre devoir est de ne rien ajouter, mais aussi d'employer tout ce dont Haendel faisait usage, et de nous en servir dans les mêmes proportions que lui-même avait adoptées [2]. »

1. Camille Bellaigue : *les Époques de la musique*, t. I.
2. *Jahrbuch Peters* (1895).

Les noms les plus illustres ne doivent pas justifier des restaurations, même entreprises avec soin, quand les auteurs de ces restaurations ne se sont pas pénétrés de l'esprit qui a dirigé les anciens constructeurs.

Même et surtout en musique, il est bon de se souvenir du principe énoncé par Viollet-le-Duc, dans la préface de son *Dictionnaire d'Architecture*. Il y a deux choses dont on doit tenir compte avant tout dans l'étude d'un art, c'est la connaissance du principe créateur, et le choix dans l'œuvre créée.

Félix Raugel.

BIBLIOGRAPHIE

C. Bellaigue : **les Époques de la musique**, t. I. 1909.
M. Brenet : **le Vrai « Messie » de Haendel** (*Guide musical*, 8 mai 1910).
Burney : **Commemoration of Handel**, 1785.
Fr. Chrysander : **G. F. Haendel**. 3 volumes, 1858-1867, Leipzig.
» **Fac-simile des autographes de Haendel**. Hamburg, 1892.
» **Händels Biblische Oratorien**. Leipzig, Breitkopf, 1906.
» **Etude sur les parties séparées du « Messie »**. *Jahrbuch Peters*, 1895.
Musical Times (1er mai 1902) : **The Foundling-Hospital and ist Music.**
Rochlitz : **Für Freunde der Tonkünst**. Leipzig, 1824-1832.
Romain Rolland : **Portrait de Haendel** (*Revue de Paris* du 15 avril 1910).
» **Haendel**. Alcan, 1910.
Dr M. Seiffert : **Préface à la grande édition critique du « Messie »**. Volume XLV de la collection Haendel.
» **Die Verzierung der Sologesänge in Händel's « Messias »**, dans le *Recueil de la Société internationale de musique*. 8e année, livre IV.
Fr. Volbach : **G. Fr. Händel** (*Verlag Harmonie*), Berlin.
Wilhelm Weber : **Der Messias**. Augsburg, 1900.





Nouvelles Musicales

FRANCE

Paris. — Mme Pierre Aubry vient de faire don à l'École des Hautes-Études, à la Sorbonne, de la bibliothèque et des collections (photographies, clichés, etc.) de notre regretté ami. Cet ensemble, qui portera son nom, sera ouvert au public, aussitôt que l'aménagement de la salle qui doit les contenir et le catalogue général en seront publiés.

= Le mois prochain, lundi 30 janvier, à 5 h. 1/4, commencera la série de conférences que doit doit donner à l'Institut catholique M. Amédée Gastoué, dans la section d'apologétique. Ces conférences — il y en aura dix — seront consacrées à *la musique religieuse.* En voici le programme :

1re leçon : *Qu'est-ce que la musique d'église ?* — Place de la musique dans l'activité intellectuelle. — Les grands penseurs chrétiens : Clément d'Alexandrie, saint Augustin, Boèce, saint Thomas d'Aquin. — Les mystiques : de sainte Hildegarde à M. Olier.

2e leçon. — *Abus et réglementations.* — Premiers rappels : saint Léon IV. — Envahissement des genres profanes : Guibert de Tournai, Jean XXII, Benoît XIV. — Temps modernes : Pie X.

3e leçon : *Le code juridique de la musique sacrée* (Motu proprio de Pie X).

4e leçon : *Le chant liturgique et la vie chrétienne.*

5e leçon : *L'esthétique du chant liturgique.* — Décadence et restauration ; l'œuvre des Bénédictins : Dom Pothier.

6e et 7e leçon : *Le chant populaire latin.* — Les premiers chants des fidèles. — Cantiques primitifs oubliés.

8e leçon : *La musique polyphonique,* de l'organum primitif aux classiques et aux modernes.

9e leçon : *Le chant en langue vulgaire.* — Son rôle ancien, moderne. — Les plus anciens chants français : cantilène de sainte Eulalie, épîtres farcies, lais, descors et chansons pieuses. — Les « noëls ». — Psaumes et cantiques du XVIe siècle au XXe.

10e leçon : *Conclusion.* — Les conclusions de Pie X. — L'œuvre de la Schola : Charles Bordes.

= *Notre-Dame de la Croix.* — Le vendredi 25 novembre a eu lieu l'inauguration du « *nouvel orgue d'accompagnement, érigé dans la nef, en vue de favoriser le chant de tous les fidèles, de les intéresser aux offices et de rehausser ainsi l'éclat des solennités religieuses* », dit l'invitation à la cérémonie. M. l'abbé Igonel, curé de la paroisse, vient en effet de doter son église d'un nouvel instrument, construit par la maison Mutin, disposé spécialement en vue de son objet, et comprenant : quatre jeux de huit pieds, diapason, flûte, salicional et trompette ; deux de quatre pieds, principal et soprano ; un plein-jeu de trois rangs ; et, au pédalier, un bourdon et une tuba, chacun de seize pieds.

S. G. Mgr Amette, archevêque de Paris, a bien voulu bénir cet orgue, et a pris un plaisir particulier au programme du concert spirituel et du salut qui ont suivis, avec

le concours de M. Eug. Gigout, l'éminent organiste de Saint-Augustin, M. et Mme Ach. Philip, de la *Schola*, M. Mary, des Concerts Colonne, nos sympathiques amis MM. Eug. Borrel et Félix Raugel, et le cours d'ensemble de Mlle A. Lefèvre.

L'audition comprenait :

Prélude et fugue en mi *mineur*, J.-S. Bach; *Largo*, pour violon et orgue, J.-M. Leclair; *Communion* et *Toccata*, E. Gigout; airs du *Messie* et du *Te Deum* de Haendel; *Suite gothique* de Boellmann ; *Concerto en* ré *mineur* pour orgue et orchestre, de Haendel, avec le concours de la Société Haendel.

Au salut : *Ave verum* de Gigout ; *Ave Maria* de César Franck ; *Tu es Petrus*, de Mendelssohn ; *Tantum ergo*, choral de Bach ; *Laudate*, de Viadana.

Bourges. — Au grand séminaire, sous la direction de MM. les abbés Huchet et Pinson, on marche à merveille dans la bonne voie. Les séminaristes, d'ailleurs, voguent à pleine voile dans le sillage grégorien ; ils étaient déjà bien préparés : l'encouragement et les ordres de S. G. Mgr Dubois les ont confirmés de plus en plus dans leurs bonnes habitudes.

Au jour de la Présentation de la sainte Vierge, le 21 novembre, avec les offices en grégorien, un salut solennel a compris : *Venite populi* (petites feuilles de la « Revue du chant grégorien ») ; *Beata es*, à 3 voix égales, de Ch. Bordes ; *Oremus pro Pontifice* (édition de Solesmes) ; *Tantum ergo* espagnol ; *Adoremus* et *Laudate Dominum* (« Principaux chants liturgiques » de M. Gastoué) ; *Salve Regina caelitum*, abbé F. Brun.

Sens. — En nombre d'endroits du diocèse de Sens, l'impulsion grégorienne donnée depuis longtemps par notre éminent confrère M. l'abbé Villetard profite autant au plain-chant qu'à la musique.

En dernier lieu, signalons que pour la Toussaint, à Saint-Eusèbe d'Auxerre, un groupe d'amateurs a chanté, avec le propre de la messe en chant grégorien, les *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Agnus* de la *Missa brevis* de Palestrina, sous la direction de M. Berthier, avec un très grand succès.

A Auxerre même, la *Manécanterie de la Croix de bois* a prêté son concours à la messe annuelle de la Croix-Rouge, où le *Libera* grégorien a fortement impressionné l'assistance, et chanté un salut solennel à la chapelle de l'École Saint-Elme, en présence et avec les félicitations de S. G. Mgr l'Archevêque.

Profitons de la circonstance pour féliciter M. l'abbé Villetard [1] de la nouvelle distinction dont il vient d'être l'objet de la part de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, en vue de son étude des anciens livres liturgiques du diocèse.

Reims. — Les *Chanteuses de Notre-Dame*, sous la direction de M. l'abbé Thinot, ont donné leur concours aux vêpres et au salut, le 6 novembre, à l'église Saint-Maurice. *Magnificat* à 3 voix, spécialement écrit par M. Ch. Pénaud ; *Salve Regina* grégorien, antiennes grégoriennes et ambrosiennes ; *Adoro te* à 3 voix, de La Tombelle ; cantiques de MM. Lhoumeau et Brun.

ITALIE

Rome. — Afin de ne pas trop faire attendre l'apparition de l'Antiphonaire Vatican, et permettre de s'y préparer par l'application immédiate de la psalmodie, les Bénédictins préparent dès maintenant les *Toni communes*, qui contiendront les tons des psaumes avec les règles de la psalmodie, le chant des versets divers, des *Benedicamus*, etc. Ces *Toni communes*, dit-on, vont incessamment paraître.

1. Qui vient de faire célébrer dans sa paroisse une solennelle « journée liturgique » pour laquelle nous regrettons de ne pas avoir reçu de compte rendu de notre correspondant habituel. La poste n'y serait-elle pas d'un oubli de plus ?

ALLEMAGNE

Nous sommes heureux de signaler la nomination de M. l'abbé Dr H. Müller, professeur de théologie, à Paderborn, comme successeur de Mgr Haberl en qualité de Président général du *Cecilien Verein*. Le nouveau *Generalpräses* est un excellent musicien, et un non moins bon grégorianiste. L'un des membres actifs du Congrès de Strasbourg en 1905, M. le Dr Müller rédigeait la petite revue *Die Kirchenmusik*, qui déjà s'était fait une large place parmi les publications allemandes.

Ratisbonne. — Le successeur de Mgr Haberl comme Directeur de l'École de musique sacrée de Ratisbonne est le professeur Dr Karl Weinmann, excellent musicien et grégorianiste fervent. Le Dr Weinmann est bien connu par ses écrits sur l'histoire musicale, et, depuis quelques années, rédigeait le *Kirchenmusikalischen Jahrbuch* de la célèbre École.

Beuron (Forêt-Noire). — La troisième année d'études du cours annuel de musique d'église de la Gregoriusgesellschaft des Bénédictins de Beuron a eu, comme précédemment, un très grand succès. On sait que ce cours comprend l'enseignement du chant grégorien, de l'*histoire de la musique*, de la *liturgie* (nous soulignons ces deux points), du piano et de l'orgue, de l'harmonie, de l'accompagnement, du contrepoint et des éléments de composition, du chant et de la direction des chœurs.

Il y a eu cette année 33 élèves. A la séance de clôture, on a exécuté des pièces d'orgue de Bach, Rheinberger, Guy Ropartz (larghetto en *mi* mineur), et Guilmant (*Méditation*, op. 20). Nous sommes heureux de signaler ainsi la place donnée à nos auteurs français et « scholastiques » dans cette école d'art allemande, et lui souhaitons une nouvelle année de semblable succès.

AUTRICHE

Prague. — La célèbre abbaye bénédictine d'Emaüs a eu cette année la primeur d'une « semaine *pratique* » de musique sacrée. Les religieux du monastère s'étaient chargés de ce qui concernait le chant grégorien, et à la célèbre chapelle musicale de la cathédrale de Ratisbonne était confié le soin des exécutions polyphoniques ; chaque jour, il y avait trois conférences pratiques consacrées alternativement au chant, à l'orgue, à la liturgie, plus grand'messe et vêpres.

Après chaque messe il y eut encore, pendant trois jours, un concert spirituel de maîtres anciens : Palestrina, Marenzio, Vittoria, Orland de Lassus, Anerio, Hasler, Vecchi et Aichinger.

Le succès le plus considérable a couronné cette tentative, analogue aux « Assises de la Schola » créées par Bordes, et l'on s'est promis de la renouveler chaque année.

Échos. — Le mot « nouveau » signifie-t-il toujours quelque chose de « neuf » ? Sans doute, du « neuf » sera toujours du « nouveau ». La réciproque est-elle vraie ? Voilà le *hic*, et il ne servirait à rien de créer des malentendus là-dessus. Notre confrère L. R. s'amuse à ces jeux d'esprit : mon Dieu ! qu'il continue si cela lui plaît ; des dissertations lexicologiques sur la bonne manière d'écrire le français sont toujours intéressantes. Mais nous ne saurions nous permettre d'écrire en tête de la *Tribune*, avec caractères ordinairement réservés à matière plus sérieuse que ces passe-temps : *Toujours l'humeur chicanière de L. R.?* Peut-être, « à nouveau », prétendrait-on « encore » que nous « lâchons quelques gros mots » ? Cependant...

La Rédaction.



L'ÉCOLE LIÉGEOISE AU XII[e] SIÈCLE

L'OFFICE DE SAINT TRUDON

I. — L'Abbaye de Saint-Trond.

Liége, dans le haut moyen âge, tenait une place à part dans les « villes d'art » où la musique était spécialement en honneur. Les plus hauts personnages, les plus illustres représentants de l'Église ou de la société civile tenaient à honneur, dans un large rayon, d'avoir passé par ses écoles célèbres ; et, au milieu de celles-ci, particulièrement renommés étaient l'enseignement et la haute culture de l'abbaye de Saint-Trond.

Bien que la fondation de l'abbaye de Saint-Trond soit très ancienne, puisqu'elle remonte à la seconde moitié du VII[e] siècle, cependant plusieurs monastères étaient déjà pour le pays une source de progrès intellectuel et moral.

Le plus ancien est celui de Nivelles, fondé par Ita, épouse de Pépin de Landen ; sa fille sainte Begge fonda à Andenne un monastère qui plus tard prit le nom de chapitre noble de Sainte-Begge [1].

Les abbayes de Lobbes et d'Aulne furent fondées par saint Landelin. Celle de Lobbes, une des plus illustres qui aient été fondées dans le pays, dépendait au spirituel du diocèse de Cambrai et faisait partie, au temporel, de la Principauté de Liége.

A la même époque, saint Remacle fonda les monastères de Stavelot et de Malmédy. Nous ne pouvons passer sous silence celui d'Andage ou Andain en Ardennes, érigé au commencement du siècle suivant par Bérégisse et qui en 825, après qu'on y eut transporté les restes de saint Hubert, prit le nom de ce saint. Bérégisse, originaire d'une famille noble du Condroz, avait été envoyé tout jeune faire ses études à Sarchinium, au monastère de Saint-Trond ; il fut par conséquent un des premiers disciples de saint Trudon (voir § II).

La discipline qui régnait dans le monastère et les études qui s'y faisaient attirèrent bientôt l'attention des seigneurs de la contrée, qui

1. Baron Misson, *le Chapitre noble de Sainte-Begge*. Société belge de Librairie, Bruxelles, 1889.

s'empressèrent d'y envoyer leurs enfants. Nous voyons, par exemple, Sigramme et son épouse Landrade, sœur de Pépin de Herstal, nobles de la Hesbaie, y placer leur fils Chrodégang, lequel s'y forma à la vertu et aux belles-lettres. Après qu'il eut quitté la cour, où il était référendaire ou garde des sceaux sous Charles Martel, il fut élevé sur le siège de Metz [1] (742). En cette qualité, il était le chef temporel de l'abbaye de Saint-Trond ; il devint même, avec le consentement des religieux, leur chef spirituel. On sait la réputation que s'attira l'école de Metz sous son épiscopat.

A cette même époque, Saint-Trond devint le lieu d'exil d'Eucher, évêque d'Orléans. Ayant eu le courage de reprocher à plusieurs grands seigneurs et à Charles Martel lui-même de disposer arbitrairement des biens de l'Église, ce prince, après sa victoire sur les Maures à Poitiers (732), manda Eucher à Paris, l'exila à Cologne ; puis il fut relégué au fond de la Hesbaie et placé sous la surveillance de Robert, duc de ce pays. Ancien moine bénédictin, l'évêque d'Orléans manifesta le désir de se retirer à l'abbaye de Saint-Trond où il ne pourrait donner aucun sujet de défiance au gouvernement. Robert y consentit. Là il édifia tous les religieux par ses vertus et son exacte observance de la règle. Il y mourut le 20 février 743 [2] et fut enterré dans l'église de l'abbaye. Son tombeau devint un lieu de pèlerinage, à cause des miracles qui s'y opéraient par son intercession [3]. Il est considéré comme un second protecteur de la ville de Saint-Trond.

Le comte ou duc Robert se montra très bienveillant envers l'abbaye et lui fit don de nombreuses terres, comme en fait foi une charte du 7 avril 741 datée de Cartessen [4].

Ce fut l'an 880, après la défaite des Normands dans la forêt « la Charbonnière », où ils laissèrent neuf mille morts, que l'abbé Emmeran et ses religieux, voulant honorer le corps vénérable de leur saint fondateur, invitèrent à cet effet Francon, évêque de Liége, qui ouvrit le sépulcre en présence du clergé, des frères et du peuple. Il prit ensuite les corps précieux des saints Trudon et Eucher et les plaça sur un autel, au milieu des chants d'une mélodieuse psalmodie et des prières ardentes de la foule [5].

Deux mois plus tard, le bruit se répandant que les Normands allaient revenir, on pensa à cacher en hâte les restes glorieux de ces deux saints dans une crypte préparée à cet effet sous la chapelle de Saint-Trudon. Ils y restèrent ensevelis jusqu'en 1169, où il furent de nouveau solennellement transférés par l'évêque Radulphe, sous l'abbé Wiric.

Ce fut pendant cette terrible invasion des Normands que Libert, fils

1. Ch. Daris, *Histoire du diocèse de Liége*, p. 146. Liége, Demarteau, 1890.

2. *Chronique de Saint-Trond* (Édition du Chevalier de Borman), t. I, liste des abbés de Saint-Trond, p. 1. Liége, Grandmont-Donders, 1877.

3. Ch. Daris, *Histoire du Diocèse*, op. cit., p. 147. *Act. SS. ord. S. Bened.*, t. III, p. 554. Voir aussi son office avec Antiennes et Répons propres, Bibliothèque de l'Université de Liége, Ms. nº 24, fol. 53-86- 123.

4. Piot, *Cartulaire de Saint-Trond*, t. I, p. 1.

5. *Chronique*, op. cit., t. II, p. 119.

d'Adon, comte de Malines, voulant échapper à la horde sauvage qui était à sa poursuite, vint à Saint-Trond chercher un refuge. Les barbares forcèrent le monastère et massacrèrent Libert devant l'autel de saint Trudon où il était en prières[1]. Le feu fut mis à l'abbaye.

Cette désolation dura longtemps parce que les évêques de Metz, qui en étaient les seigneurs temporels, ne pouvaient y consacrer leurs soins, absorbés qu'ils étaient par les travaux de restauration dans leur propre diocèse. Aussi quand le roi Otton vint à Saint-Trond, vers 936 ou 937, il fut touché de compassion en voyant ces ruines et donna des secours à l'abbé pour y exécuter les travaux de restauration.

Les lettres étaient cependant restées florissantes et nombreux sont les moines qui y ont acquis une renommée.

Après Bérégisse et Chrodégang, nous mentionnerons :

Donat, originaire de la Hesbaie, où il passa sa jeunesse, fit ses études et devint moine à Saint-Trond vers 790 [2], puis devint diacre de la ville de Metz. Il est le premier biographe de saint Trudon [3].

Guikart, abbé de saint Trond en 990, qui écrivit une vie du même saint en langue vulgaire, qu'il possédait parfaitement au dire de ses contemporains [4].

Les auteurs de l'*Histoire littéraire de France* [5], et à leur suite M. Th. Gobert [6], croient que la plus ancienne composition musicale belge dont les siècles nous auraient transmis le texte serait due à un moine de Saint-Trond du nom de Columban. C'est une complainte sur la mort de Charlemagne [7]. Certains auteurs, comme d'Ortigue [8] et Pety de Thozée [9], l'attribuent à un moine de Stavelot, portant le même nom.

Ce qui est certain, c'est que l'abbaye de Saint-Trond était, vers l'année 780, sous la direction d'un abbé nommé Columban [10].

1. *Chronique*, op. cit., t. II, p. 53-170 et 189. Voir aussi son office dans Ms. nº 24, folios 24-73-118, et dans le Bréviaire liégeois au 14 juillet.

2. Abbé S. Balaud, *les Sources du pays de Liége*, pp. 49-51, Lamertin, Bruxelles, 1903.

3. Cette vie a été publiée par Mabillon, *AA. SS. O. S. B.* sæc. II, pp. 1023 et suivantes ; Ghesquières, *Acta Sanctorum Belgii selecta*, t. V, pp. 23 et suivantes ; des extraits dans Bouquet, *Recueil des Ecrivains des Gaules et de la France*, t. III, p. 636.

4. J. Demal, *Notice historique*, Vanwerst-Pluymers-Saint-Trond., p. 8, note 4. Nous ne trouvons aucune mention de Guikart dans la *Chronique*. Il n'y a pas de doute cependant à ce sujet, car Thierry, qui écrivait au XIe siècle, nous dit, dans sa préface de la *Vie de saint Trudon*, qu'on avait déjà écrit deux Vies de ce saint, et il nous énumère les auteurs : l'une par Donat et l'autre par Guikart. Bibliothèque de l'Université (Ms. nº 12, folio 70). Se trouve aussi dans Surius et dans Ghesquières, au 22 novembre.

5. *Histoire littéraire de France*, t. IV.

6. Th. Gobert, *les Rues de Liége*, t. I, p. 323, Demarteau, Liége, 1890.

7. Bibl. nat., Paris, latin 1154, fº 132. Le texte et la notation ont été publiés par De Coussemaker dans son *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, p. 90-91 et planche II, nº 1.

8. D'Ortigue, *Dictionnaire de plain-chant*.

9. Pety de Thozée, Discours sur *la Musique dans l'ancien pays de Liége*.

10. *Chronique*, op. cit., t. I, liste des abbés, p. 1.

N'oublions pas de mentionner l'abbé Guntram (1034-1055), qui accepta cette charge à la demande des religieux de Saint-Trond et à celle de l'impératrice, auprès de laquelle il jouissait d'un très grand crédit. Jeune encore, il avait été distingué par Poppon, pendant son séjour au monastère [1], qui l'avait emmené à Stavelot pour compléter sa formation. Ce fut encore par l'intermédiaire de Poppon qu'il se rendit à Hersfeld, dans la Hesse, où il revêtit la dignité de *camerarius abbatis*. Devenu abbé de Saint-Trond, il fut l'ornement et la gloire du monastère. Il possédait une voix de basse si estimée par sa force, son étendue et son harmonie, qu'aux jours solennels on le faisait venir à Liége [2], pour diriger le chœur des chantres de la cathédrale. Là, il captivait tous les regards par sa belle prestance et il charmait toutes les oreilles par la beauté de son organe [3]. Le chroniqueur ajoute : « Jamais dans le pays on n'avait eu connaissance d'une voix semblable, et je doute que dans la suite on en trouve une qui puisse l'égaler. » Il fut un admirateur des beaux-arts et fit ciseler une châsse précieuse pour contenir les reliques des saints Trudon et Eucher.

Le moine Stepelin ou Stephelin composa une histoire des miracles de saint Trudon jusqu'en 1050, elle fut terminée par Étienne, religieux du même monastère, qui la mena jusqu'en 1082. Libert et Stepelin travaillèrent de concert à un recueil de sentences choisies des Pères et des canons de conciles, qui fraya la voie, disent les auteurs de l'*Histoire littéraire*, aux fameuses *Collections* de Pierre Lombard et de Gratien [4]. Ils étaient tous deux très versés dans les sciences littéraires et ecclésiastiques [5].

Ce fut à cette époque, sous Adélard II, en 1058, que le bourg de Sarchinium, où se trouvait l'abbaye, passa au rang de ville et commença à être appelé Saint-Trond par contraction de Saint-Trudon.

Les miracles opérés au tombeau de saint Trudon eurent pour effet de porter le monastère à un état de très grande prospérité. Les offrandes étaient en nature ou en argent. Aussi le relâchement de la discipline s'ensuivit-il bientôt, malgré les instances de l'évêque de Metz pour maintenir strictement la règle de saint Benoît. L'école resta cependant florissante.

Un déluge de maux ne tarda pas à venir s'abattre sur le monastère. A la mort d'Adélard II, les moines, comme c'était leur droit, élurent pour abbé leur prévôt Gérard, homme remarquable en tout point ; mais

1. *Chronique*, op. cit., t. I, livre I, ch. v, pp. 11 et suivantes.

2. *Ibid.*, t. I, livre I, ch. ix, p. 15. Abbé S. Balaud, *les Sources*, op cit., p. 229. Ch. Daris, *Histoire du diocèse*, op. cit., p. 356. Clément Lyon, *Jean Guyot du Châtelet*, p. 27, Vve Delacre, Charleroi, 1879.

3. Vocalitas in eo (erat) instar tubae altissona (*Chron.*, p. 11), tam mirabili tubeae suae vocis novitate atque organica fistulati gutturis dulcedine totum chorum ipsumque maxime abbatem permulsit (*ibid.*, p. 12), pulchritudine magni corporis pascens visus astantium et dulcedine vocis tubeae aures delectans eum ammirantium. (*Ibid.*, ch. ix, p. 15.)

4. *Histoire littéraire*, t. VII, p. 29.

5. *Chronique*, op. cit., t. I, livre III, chap. x, p. 45.

ce choix ne fut pas agréé par les évêques de Metz et de Liége, qui préférèrent Lanzo, abbé du monastère de Saint-Vincent de Metz. Cet acte, qui détruisait l'élection des frères, leur parut illégal et ils convinrent de quitter le monastère ; ce que tous firent en effet, à l'exception de deux moines.

Nous ne parlerons point des terribles événements qui suivirent ; le monastère livré aux flammes, l'installation à main armée du nouvel abbé, les révoltes des Saintronnaires contre les religieux et les interventions belliqueuses de l'évêque de Liége et du comte de Looz[1].

Ce fut seulement en l'année 1082 que le prince-évêque de Liége, affligé des calamités qui depuis si longtemps avaient désolé Saint-Trond, voulut, avec le consentement de l'évêque de Metz, offrir aux moines de choisir eux-mêmes un abbé propre à les gouverner. Le choix tomba sur Thierry, homme prudent et digne, qui rétablit l'ordre dans le monastère, y fit exécuter les travaux de restauration que bénit Otbert, évêque de Liége. Il rendit la vie et l'activité à la ville en y rétablissant le culte. Il eut pour l'aider dans cette grande tâche Rodulphe, qui fut son successeur dans cette charge.

Ces deux personnages étant les auteurs présumés de l'office de saint Trudon, nous arrêterons là ces quelques notes historiques, et nous étudierons cet office et son héros d'un peu plus près.

II. — Saint Trudon

Saint Trudon (ou saint Trond) naquit en 628 sur les rives de la Cisindria, à Sarchinium, de parents aussi illustres par leur noblesse que par leur vertu. Wickbolde son père, cousin en ligne directe de Childéric, était issu du sang des rois francs, et Adèle sa mère, fille des ducs d'Austrasie, était cousine germaine de Pépin de Landen[2].

Wickbolde était seigneur d'un vaste domaine ou comté à Sarchinium dans la Hesbaie[3], à Helechteren dans la Taxandrie (Campine), à Zeelem et à Webecom dans les Flandres.

Le jeune Trudon, fils unique de cette noble famille, fut, dès sa plus tendre enfance, élevé dans les plus purs sentiments religieux : « Paren-

1. Voir les détails dans la *Chronique*, op. cit., t. I, p. 280.

2. J. Demal, *Discours sur saint Trudon*, p. 13. Vanwest-Pluymers-Saint-Trond, 1861. — A. Courtejoie, *Histoire de la ville de Saint-Trond*, p. 14. Vanwest-Pluymers-Saint-Trond, 1846. — Manuscrit nº 12, fol. 70 vº. Bibliothèque de l'Université, Liége.

3. Hesbaie, en latin *Hasbania*, était une contrée de l'ancien pays de Liége bornée d'une part par le Brabant et de l'autre par la Meuse et la ville de Liége ; Saint-Trond en était le chef-lieu. Elle était si considérable qu'au IXᵉ siècle on la divisait en 4 comtés. Elle faisait partie de l'Austrasie. Pépin de Landen en était le duc et avait pour capitale la ville de Metz. (J. Demal, *Discours*, *op. cit.*, p. 15, en note.) La Hesbaie a été le berceau de la race carolingienne, comme la Taxandrie celui de la race mérovingienne.

tibus sane christianissimis et religiose ditissimis editus [1] », nous apprend son historien.

Il avait à peine six ans que de ses petites mains il rassembla un jour des pierres dans un champ, en construisit une chapelle et fit vœu de bâtir plus tard une église au Seigneur. Or, un jour qu'il y était en prières, une femme grossière renversa d'un coup de pied ce frêle édifice, et sur-le-champ elle perdit la vue. Elle fut guérie quelques jours plus tard, à la prière que le saint enfant adressa pour elle au Seigneur.

Trudon avait 15 ans quand sa mère s'endormit dans le Seigneur ; un an après, le comte Wickbolde alla rejoindre sa sainte épouse. Seul héritier d'une immense fortune [2], et se souvenant de la promesse faite de bâtir un monastère à Sarchinium, il songeait au moyen d'exécuter son projet, quand un ange lui apparut et lui dit d'aller trouver saint Remacle, qui venait d'être nommé évêque de Tongres. Trudon se hâta d'obéir et rencontra le saint à Zepperen, où il était en tournée pastorale. Il fut reçu comme un fils, puis le saint prélat lui conseilla d'aller trouver l'évêque de Metz, ajoutant : « Donnez à l'église de Saint-Étienne tout ce que vous possédez dans la Hesbaie, car j'ai moi-même appris par l'ange que cela sera agréable à Jésus-Christ Notre-Seigneur [3]. »

Dès le lendemain, le jeune Trudon se mit en route et ayant été favorablement reçu par le saint évêque Clodulfe (saint Cloud), qui était son parent [4], et se conformant au conseil de saint Remacle, il lui fit don de tout son patrimoine de la Hesbaie. Voilà pourquoi nous verrons Clodulfe et ses succcesseurs combler de bienfaits le monastère que Trudon fondera dans son domaine paternel.

Trudon, qui s'était mis avec ardeur aux études, y fit bientôt de rapides progrès, car en une année il savait chanter tout le psautier par cœur, et ses progrès dans les connaissances humaines allaient de front avec ceux qu'il accomplissait dans la vertu.

Dès que Clodulfe jugea son instruction suffisante [5], il lui donna la prêtrise, l'an du Seigneur 655 ; il avait alors 27 ans. Quelques jours

1. Manuscrit n° 12, fol. 70vo.

2. La maison de Wickbolde était une des plus puissantes de l'Austrasie, avec celle d'Arnould de Metz, de Pépin de Landen et de Bavon de Wintershovem, toutes quatre unies par des liens de famille et de sainte amitié. (J. Demal, *Discours*, *op. cit.*, p. 21-22.)

3. Manuscrit, *op. cit.*, fol. 74vo. — Saint Remacle succéda à saint Amand sur le siège épiscopal de Tongres. Il était français et fils d'un chevalier de Besançon. Il fut abbé de Solignac près de Limoges, vicaire général de Noyon et premier ministre du roi Dagobert. Etant évêque de Tongres, il construisit une douzaine de monastères, entre autres ceux de Stavelot et Malmédy. Il fut secondé dans ses travaux par Sigebert, roi d'Austrasie. — Jean Herbeto, *Explication historique et morale sur saint Remacle*, p. 7 et suiv. Chez Louis de Milot, Liége, 1703.

4. Saint Cloud était le fils d'Anségisse, l'époux de sainte Begge, fille de Pépin de Landen et sœur cadette de sainte Gertrude. Anségisse était fils de saint Arnould, précédemment maire du palais, puis évêque de Metz. (J. Demal, *Notice historique sur la ville de Saint-Trond*, Appendice, p. 20. Vanwest-Pluymers-Saint-Trond (18..?).

5. L'école de Metz était une des plus célèbres de la Gaule : *Unam de primis Galliarum urbibus*. Manuscrit n° 12, fol. 74vo.

après, il appela le jeune prêtre et l'engagea à retourner dans son pays pour gagner à Dieu les habitants de la Hesbaie, dont beaucoup étaient encore adonnés au paganisme.

En retournant à Sarchinium, il guérit à Seny [1] un seigneur du Condroz qui souffrait horriblement de la lèpre, à tel point qu'il en était devenu aveugle [2]. En reconnaissance de sa guérison, ce chevalier lui offrit sa seigneurie et tout l'héritage légué par ses ancêtres [3].

Arrivé à Tongres, où se trouvait saint Remacle, il se mit sous sa direction, devint un de ses disciples et mérita de partager la besogne pastorale de son maître [4].

1. J. Brassinne, *Un poème de Rodulf de Saint-Trond* dans les *Mélanges Godefroid Kurth*, t. II, pp. 113 et ss.

2. C'est probablement à cette guérison miraculeuse qu'il faut attribuer le grand concours de lépreux qui venaient à Saint-Trond honorer les reliques de saint Trudon.

3. *Chronique de Saint-Trond*, *op. cit.*, t. II, p. 94-95.

4. Saint Trudon est le sixième fils spirituel de saint Remacle. Il y a d'abord saint Théodard († 656), saint Lambert († 696), saint Hubert († 727), saint Floribert († 746), qui furent successivement évêques de Tongres, après leur maître, enfin saint Adelin l'ermite de Celles, près de Dinant. (Jean Herbeto, *Explication historique*, *op. cit.*, p. 74.)

(*A suivre.*) Ant. AUDA.



FORMULAIRE DE RÉCITATIFS
POUR LES GRADUELS ET CHANTS ORNÉS

(*Suite et fin.*)

Pro Virgine. | *Pour une Vierge.*

℣. 1. Audi, filia, et vide †, et inclina aurem tuam : * quia concupívit rex spéciem tuam. ℣. 2. Vultum tuum deprecabúntur omnes dívites plebis : * filiae regum in honóre tuo. ℣. 3. Adducéntur regi vírgines post eam : * próximae ejus afferéntur tibi. ℣. 4. Adducéntur in laetitia et exsultatióne : * adducéntur in templum regis.

In missis votivis de Sp. Sancto. | *Aux messes votives du S.-Esprit.*

℣. 1. Emítte Spíritum tuum, et creabúntur : * et renovábis fáciem terrae. ℣. 2. O quam bonus et suávis est, Dómine *, Spíritus tuus in nobis. ℣. 3. Veni, sancte Spíritus †, reple tuórum corda fidélium * et tui amóris | in eis ignem accénde.

De S. Cruce. | *De la S. Croix.*

℣. 1. Adorámus te, Christe, † et benedícimus tibi : * quia per Crucem tuam redemísti mundum. ℣. 2. Tuam Crucem adorámus Dómine, † tuam gloriósam recólimus passiónem ; * miserére nostri, qui passus es pro nobis. ℣. 3. O Crux benedícta, quae sola fuisti digna * portáre Regem caelórum, et Dóminum.

De Passione. | *De la Passion.*

℣. 1. Vere languóres nostros ipse tulit, * et dolóres nostros ipse portávit. ℣. 2. Et nos putávimus eum quasi leprósum, * et percússum a Deo, et humiliátum. ℣. 3. Ipse autem vulnerátus est propter iniquitátes nostras, * attrítus est propter scélera nostra. ℣. 4. Disciplina pacis nostrae super éum : * et livóre ejus sanáti sumus.

De B. V. Maria. | *De la B. Marie.*

℣. 1. Gaude, María Virgo, * cunctas haéreses sola interemísti. ℣. 2. Quae Gabriélis Archángeli * dictis credidísti. ℣. 3. Dum Virgo Deum et hóminem genuísti : * et post partum, Virgo, | invioláta permansísti. ℣. 4. Dei Génitrix, * intercéde pro nobis.

De SS. Corde. | *Du Sacré-Cœur.*

℣. 1. Ego autem sum vermis, et non homo : * oppróbrium hóminum, et abjéctio plebis. ℣. 2. Omnes vidéntes me, derisérunt me : * locúti sunt lábiis, et movérunt caput. ℣. 3. Sicut aqua effúsus sum, † et dispérsa sunt ómnia ossa mea : * factum est cor meum tamquam cera liquéscens | in médio ventris mei.

In festo S. Gabrielis. | *Fête de S. Gabriel.*

℣. 1. Ave, María, grátia plena : * Dóminus tecum. ℣. 2. Benedícta tu in muliéribus : * et benedíctus fructus ventris tui. ℣. 3. Ecce concípies, et páries filium, * et vocábis nomen ejus | Emmánuel. ℣. 4. Quómodo, inquit, fiet istud, † quóniam virum non cognósco ? * Et respóndens angelus, dixit ei : ℣. 5. Spíritus sanctus supervéniet in te, * et virtus Altíssimi | obumbrábi tibi. ℣. 6. Ideóque quod nascétur ex te sanctum * vocábitur Filius Dei.

SS. Angelorum. | *Des SS. Anges.*

℣. 1. Benedícite Dóminum, omnes Angeli ejus : * poténtes virtúte, qui fácitis verbum ejus.
℣. 2. Benedícite Dómino, omnes virtútes ejus : * minístri ejus, qui fácitis voluntátem ejus.
℣. 3. Benedícite Dómino, ómnia ópera ejus : * in omni loco dominatiónis ejus, | bénedic ánima mea Dómino.

De necessitate. | *Pour toute sorte de nécessités.*

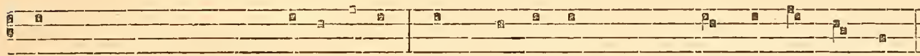
℣. 1. De necessitátibus meis éripe me, Dómine : * vide humilitátem meam, et labórem meum : et dimítte ómnia peccáta mea. ℣. 2. Ad te, Dómine, levávi ánimam meam : * Deus meus, in te confído, non erubéscam : neque irrídeant me inimíci mei. ℣. 3. Eténim univérsi qui te exspéctant, | non confundéntur : * confundántur omnes faciéntes vana.



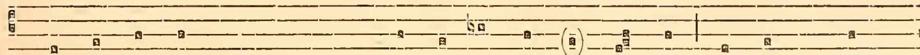
1. Impro-pé-rium * exspectávit cor meum, et mi- sé-*ri*-am : et sustínui, qui simul mecum
2. Tól-lite * portas, prín-ci-pes ve- stras : et elevámini
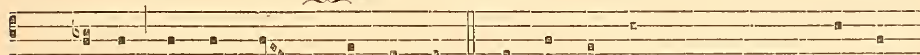


contristarétur, et non fu-it : con-so-lántem me quae-sí-vi, et non in-vé- ni. ℣. De- dérunt
portae ae-ter- náles : et in-troi - - - - - - - bit Rex glór*i*ae. ℣. Quis { ascén- / aut quis }



in escam meam fel, et in si- ti mea potavérunt me a- cé- to.
det in montem Dómini, †
stabit in loco sancto e-jus ? In-no-cens má-nibus, et mun-do cor- de.



3. Be- á- tus vir * cujus est nomen Dó- mi- ni spes e- jus, et non respéxit
4. Prop-ter * fratres meos, et pró- xi- mos me- os lo- québar
5. E- van-ge- lizáre * paupé-ri- bus mi- sit me, sa- náre
6. Me-men-tó- te * mirabíli- um e- jus quae fe- cit : pro- dígia ejus, et



in vanitá- tes, et in- sá- ni- as fal- sas. ℣. E- go au- tem mendícus sum, et pau- per : †
pa- cem de te. Cu- stó- di innocén*t*iam
con- trí- tos cor- de. Pa- rá- sti in dulcédine tua
judí- cia o- rís e- jus. Pó- su- it in ea



Dóminus sollíci-tus est me- i. Ad- jú- tor meus, et protéctor me-us tu es. ℟.
et vide ae- qui- tá- tem : quó-ni- am sunt relíquiae hómi- ni pa-ci*f*ico.
páu*pe*-ri, De- us : Dó- mi-nus dabit verbum evangelizántibus virtú- te multa.
verba si-gnó*rum* su- ó- rum, et pro-digiórum su- ó*rum* in ter-ra.

Tractus VIII[i] toni

ỹ. 1, 3, 5, etc. Ef- fu- dérunt .. sánguinem san- ctó- rum * vel- ut aquam. . Je- rú- sa- lem.

SS. Innocentium. | *Des SS. Innocents.*

ỹ. 1. Effudérunt sánguinem sanctórum * velut aquam, in circúitu Jerúsalem. ỹ. 2. Et non erat qui sepelíret *. ỹ. 3. Víndica, Dómine, sánguinem sanctórum tuórum, * qui effúsus est super terram.

In Septuagesima. | *A la Septuagésime.*

ỹ. 1. De profúndis clamávi ad te, Dómine : * Dómine, exáudi vocem meam. ỹ. 2. Fiant aures tuae intendéntes * in oratiónem servi tui. ỹ. 3. Si iniquitátes observáveris, Dómine : * Dómine, quis sustinébit ? ỹ. 4. Quia apud te propitiátio est, * et propter legem tuam sustínui te, Dómine.

In Sexagesima. | *A la Sexagésime.*

ỹ. 1. Commovísti Dómine terram, * et conturbásti eam. ỹ. 2. Sana contritiónes ejus *, quia mota est. ỹ. 3. Ut fúgiant a fácie arcus, * ut liberéntur elécti tui.

In Quinquagesima. | *A la Quinquagésime.*

ỹ. 1. Jubiláte Dómino omnis terra : * servíte Dómino in laetítia. ỹ. 2. Intráte in conspéctu ejus, * in exsultatióne. ỹ. 3. Scitóte quod Dóminus ipse est Deus *. ỹ. 3. Ipse fecit nos, et non ipsi nos * : nos autem pópulus ejus, et oves páscuae ejus.

III[a] Dom. Quadragesimae. | *III[e] Dim. de Carême.*

ỹ. 1. Ad te levávi óculos meos, * qui hábitas in caelis. ỹ. 2. Ecce sicut óculi servórum * in mánibus dominórum suórum. ỹ. 3. Et sicut óculi ancíllae * in mánibus dóminae suae : ỹ. 4. Ita óculi nostri ad Dóminum Deum nostrum, * donec misereátur nostri. ỹ. 5. Miserére nobis, Dómine, * miserére nobis.

IV[a] Dominica. | *IV[e] Dimanche.*

ỹ. 1. Qui confídunt in Dómino, sicut mons Sion : * non commovébitur in aetérnum, † qui hábitat in Jerúsalem ỹ. 2. Montes in circúitu ejus : * et Dóminus in circúitu pópuli sui, † ex hoc nunc et usque in saéculum.
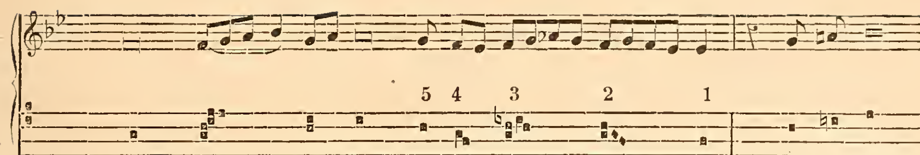
Dom. Passionis. | *Dim. de la Passion.*

ỹ. 1. Saepe expugnavérunt me a juventúte mea. * ỹ. 2. Dicat nunc Israel : * saepe expugnavérunt me a juventúte mea. ỹ. 3. Etenim non potuérunt mihi : * supra dorsum meum fabricavérunt peccatóres. ỹ. 4. Prolongavérunt iniquitátem sibi : * Dóminus justus concídet cervíces peccatórum.

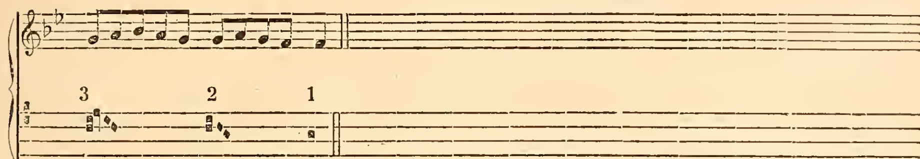
In festo Purificationis. | *A la fête de la Purification.*

ỹ. 1. Nunc dimíttis servum tuum, Dómine, * secúndum verbum tuum in pace. ỹ. 2. Quia vidérunt óculi mei * salutáre tuum. ỹ. 3. Quod parásti * ante fáciem ómnium populórum. ỹ. 4. Lumen ad revelatiónem géntium, * et glóriam plebis tuae Israel.
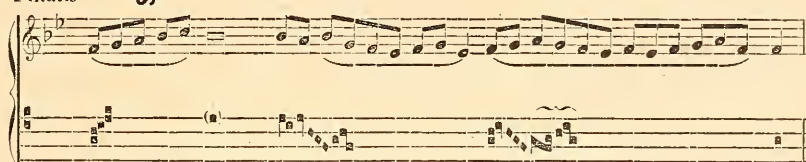
Traits du 8ᵉ ton



℣. 2, 4, 6, etc. Et non e- rat **qui** se- pe- lí- ret *



Finalis



su- per ter- ram.
sae- cu- lum.

In festis sanctorum. | *Aux fêtes des saints. 1.*

℣. 1. Desidérium ánimae ejus tribuísti ei . * et voluntáte labiórum ejus non fraudásti eum. ℣. 2. Quóniam praevenísti eum * in benedictióne dulcédinis. ℣. 3. Posuísti super caput ejus * corónam de lápide pretióso.

Alius. | *Autre. 2.*

℣. 1. Beátus vir, qui timet Dóminum : * in mandátis ejus cupit nimis. ℣. 2. Potens in terra erit semen ejus : * generátio rectórum benedicétur. ℣. 3. Glória et divitiae in domo ejus : * et justítia ejus manet in saéculum saéculi.

Alius. | *Autre. 3.*

℣. 1. Qui séminant in lácrimis, * in gáudio metent. ℣. 2. Eúntes ibant, et flebant, * mitténtes sémina sua. ℣. 3. Veniéntes autem vénient cum exsultatióne, * portántes manípulos suos.

Pro virgine. | *Pour une vierge.*

℣. 1. Veni, sponsa Christi, áccipe corónam, * quam tibi Dóminus praeparávit in aetérnum : [* pro cujus amóre sánguinem tuum fudísti]. ℣. 2. Dilexísti justítiam, et odísti iniquitátem : * proptérea unxit te Deus, Deus tuus, óleo laetítiae prae consórtibus tuis. ℣. 4. Spécie tua et pulchritúdine tua * inténde, próspere procéde, et regna.

In missis votivis de S. Sacramento. | *Aux messes votives du S. Sacrement.*

℣. 1. Ab ortu solis usque ad occásum * magnum nomen meum in géntibus. ℣. 2. Et in ómni loco sacrificátur, † et offértur nómini meo oblátio munda : * quia magnum est nomen meum in géntibus. ℣. 3. Veníte, comédite panem meum : * et bíbite vinum, quod míscui vobis.

Pro sponso et sponsa. | *Aux mariages.*

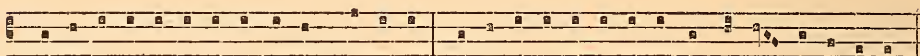
℣. 1. Ecce sic benedicétur omnis homo * qui timet Dóminum. ℣. 2. Benedícat tibi Dóminus ex Sion : * et vídeas bona Jerúsalem ómnibus diébus vitae tuae. ℣. 3. Et vídeas fílios filiórum tuórum : * pax super Israel.

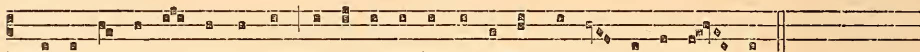
In missis votivis de SS. Trinitate. | *Aux messes votives de la T. S. Trinité.*

℣. 1. Te Deum Patrem ingénitum, † te Filium unigénitum, † te Spiritum Sanctum Paráclitum, * sanctam et indivíduam Trinitátem, toto corde confitémur, laudámus atque benedícimus. ℣. 2. Quóniam magnus es tu, et fáciens mirabília : * tu es Deus solus. ℣. 3. Tibi laus, tibi glória, † tibi gratiárum áctio in saécula sempitérna, * o beáta Trínitas.

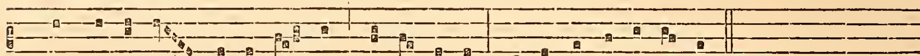
Pro pace. | *Pour la paix.*

℣. 1. Notus in Judaéa Deus, * in Israel magnum nomen ejus. ℣. 2. Et factus est in pace locus ejus, * et habitátio ejus in Sion. ℣. 3. Ibi confrégit poténtias árcuum, * scutum, gládium, et bellum.



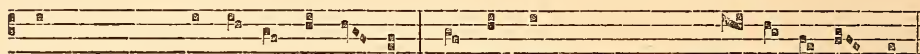


Allelúia, *pag. 26.*

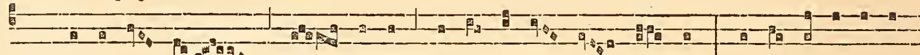


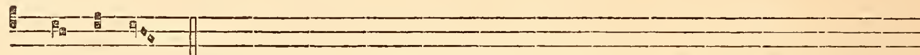
Allelúia, *pag. 30.*





Allelúia, *pag. 32.*







PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront o fr. 3o en timbres-poste.

Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre o fr. 3o à leur demande.*

Réponses.

M. Brémond d'Ars. — Ces orgues, dont les claviers sont enfermés dans le buffet, sont ordinairement de construction extrêmement ancienne. Viollet-le-Duc, dans son Dictionnaire, signale les XIVe et XVe siècles comme époque caractéristique de cette disposition, qui a pu toutefois se perpétuer longtemps en certains pays. A Paris il y a, dans la salle de répétitions de la maison Cavaillé-Coll, un petit orgue ancien fort curieux qui offre les mêmes particularités.

Nous sommes heureux d'annoncer à nos lecteurs la reprise des Chroniques des Grands Concerts, *que M. Alb. Groz tint pendant deux ans avec tant d'autorité et de succès.*

M. Eug. Borrel, l'un des directeurs-fondateurs de la Société Haendel, a bien voulu se charger de cette rubrique, et nous en donnera chaque mois le plus intéressant compte rendu.





VARIÉTÉS

L'orgue au service de la Compagnie de Jésus. — A notre époque l'orgue, tout en jouant un rôle secondaire, est cependant associé à la liturgie catholique, au point que le culte semble ne pouvoir se passer de ce roi des instruments. La question de l'orgue est donc plus que jamais à l'ordre du jour des grands congrès de la musique. Il sera curieux pour nos lecteurs de connaître les sentiments d'un des grands ordres religieux, les jésuites, à l'égard de l'orgue et du chant. Nous empruntons à notre excellent confrère la *Caecilia*, de Strasbourg (nº de juin), ces lignes intéressantes.

Dans le 1er vol. de son *Histoire des Jésuites dans les pays de langue allemande*, le P. B. Duhr, S. J., en arrive à parler des orgues et du chant à l'office liturgique. Il nous donne les détails suivants.

Les constitutions de la Société de Jésus défendent dans toutes les maisons de l'ordre les offices solennels et l'emploi des instruments de musique. Elles excluaient l'orgue et les instruments des églises de la Société et en défendaient l'usage, même en dehors des offices, à tous les membres.

Jusqu'à la fin du xvie siècle les généraux et les visiteurs de l'ordre tinrent une main ferme à l'exécution de la Règle, allant jusqu'à faire enlever les instruments installés *in fraudem legis*.

Le peuple réclamait à grands cris contre cette prohibition. Par ailleurs elle concordait avec l'usage nouvellement introduit par les calvinistes de supprimer tout culte extérieur, allant jusqu'à détruire le mobilier des églises, les orgues y comprises, bien entendu. Les fidèles, enfin, fréquentant moins qu'auparavant les églises des jésuites d'où les orgues avaient été enlevées, le général Aquaviva consentit à tolérer l'orgue, à condition que l'on s'en servirait avec modération. Cette concession ne s'étendit qu'aux grandes églises de Vienne, Munich, Ingolstadt. Peu à peu, au cours des siècles suivants, l'ordre des jésuites trouva avec ses Constitutions un accommodement qui permit de donner dans leurs églises une digne place à l'instrument qui prie, pleure et chante si bien avec l'âme humaine.

De nos jours, chaque chose en l'Église tient sa place et y reste. L'orgue, arrivé à l'apogée de sa perfection, prête à la liturgie ses mélodies les plus suaves comme ses accents les plus déchirants, se souvenant que, s'il lui est permis de pleurer et de chanter, il doit le faire sans ostentation, comme il convient à une servante.

Le chant, lui-même si longtemps exclu de leurs offices par les jésuites (ce n'est qu'exceptionnellement qu'un membre de la Compagnie de Jésus était autorisé à chanter une grand'messe dans une église de la Société), a trouvé grâce devant leurs Constitutions. Il ne pouvait en être autrement, lorsque le chant sacré, dépouillé de ses oripeaux mondains, redevint l'expression la plus pure et la plus parfaite de la prière liturgique.

L. T.



BIBLIOGRAPHIE

Marcel Rouher. — **450 Noëls** classés par tons, harmonisés pour orgue ou harmonium, 2 vol., net, 10 fr. chacun. Biton, Saint-Laurent-sur-Sèvre, Vendée.

Il est vraisemblablement conforme au tempérament français de goûter, au tomps de Noël, les accents de chansons plus ou moins « goliardes », déguisés du nom de « noëls », résonner sous les voûtes des temples. Encore que divers conciles aient formellement, et à diverses reprises, interdit cet usage de jouer à l'orgue ces « chansons de Noël », la défense s'est toujours heurtée à la force d'inertie. Les *noëls* même les plus remplis de trivialités ont ainsi forcé la porte des églises, et, certes, personnellement, cela nous est pénible d'entendre parfois entre les antiennes des vêpres résonner tels ou tels accents, dont la plupart sont destinés à des réjouissances très profanes...

Mais, cette réserve faite, et en prenant l'usage tel qu'il est, nous ne pourrons que féliciter M. Rouher d'avoir si bien traité, et avec tant de variété, ces *noëls*, dont il a fait un choix si étendu. Il est telle ou telle de ces petites pièces qui est un bijou de goût harmonique. M. Rouher a respecté le plus possible les lois des anciennes tonalités : nous dirons même qu'il les a trop respectées, car, en des pièces bien authentiques des xviie et xviiie siècles il a supprimé les « sensibles » de la gamme mineure, même lorsqu'elles sont écrites dans les originaux.

Les mélodies reproduites sont données (à part le détail précédent) dans l'état où la tradition populaire les a amenées jusqu'à notre temps. La mention d'origine placée au titre de chacune ne vise donc pas ces airs, mais les paroles avec lesquelles M. Rouher les a recueillis, et avec lesquelles ces *noëls* sont habituellement le plus connus dans telle ou telle province.

Ce travail, très fouillé, fait honneur à son auteur ; il est un bel exemple de ce qu'on peut faire sur les thèmes vulgaires. Ce genre côtoie, en effet, plusieurs écueils, parmi lesquels on peut citer : la maladresse de métier, l'ignorance, combien fréquente, du style adéquat, la lourdeur prétentieuse, ou la réalisation enfantine. Personne ne me contredira à cet égard.

Or, Marcel Rouher, par son savoir, son goût affiné et, par-dessus tout, son indépendance, a su mener à bien ce travail formidable, d'une plume toujours alerte, toujours nouvelle, sans croire faire de l'originalité en s'inféodant à tel ou tel système d'écriture — ou de non-écriture ! De plus, l'analyse des gammes de certaines mélodies très anciennes était parfois des plus délicates, et, là aussi, Marcel Rouher a fait preuve d'une connaissance peu commune de ces modalités.

L'ouvrage est superbement présenté par l'éditeur Biton. Il est, de plus, relié, non point avec une vague apparence de colle, mais par un solide brochage entoilé. Ce détail pratique aura son importance aux yeux de beaucoup. En tête, on y peut admirer une belle reproduction de la *Nativité* de Domenico Ghirlandajo, belle page de l'école florentine du xve siècle. C'est donc une édition d'art au premier chef, où le contenu est à la hauteur de la parure.

A. Gastoué et F. de La Tombelle.

Jules Combarieu. — **Le chant choral**, méthode, morceaux choisis, in-8° de x et 118 pages, 1 fr. 50. Paris, Hachette, boulevard Saint-Germain, 79.

Le distingué professeur d'histoire de la musique au Collège de France, qui est en même temps inspecteur chargé du chant dans les lycées de l'Académie de Paris, vient de publier, pour les cours élémentaire et moyen, le recueil que nous annonçons, et qui pourra rendre grand service à ceux qui ont à diriger des classes d'enfants. M. Combarieu a rompu en visière avec l'enseignement et les programmes ordinaires des solfèges : à notre avis, il eût pu rompre plus encore (rythme et mesure). Mais ce qui fait le prix de son ouvrage, c'est que le *chant populaire*, le « vrai » chant populaire, en est la base. Dans les soixante-dix sept mélodies que renferme l'ouvrage de M. Combarieu, s'il en est quelques-unes qu'on peut négliger, la bonne partie est excellemment pratique et sera fort utile.

R. P. Dom Lucien David. — **Analyses grégoriennes pratiques**, in-8 de 44 pages, *Revue du chant grégorien*, 4, place Vaucanson, Grenoble.

Nous sommes heureux d'annoncer l'apparition de cette *Première série* d'analyses grégoriennes pratiques, publiées par l'éminent bénédictin qu'est le R. Dom David, rédacteur de la *Revue du chant grégorien*. Elles sont nées, nous dit l'avant-propos, de la constatation, trop vraie : « on ne connaît pas le chant grégorien ». Aussi, en appliquant à diverses pièces grégoriennes le procédé ordinaire de la conférence-audition, le R. P. Dom Lucien David, a-t-il fait ressortir, avec charme et intérêt, l'application pratique et l'émotion très réelle de la cantilène liturgique.

Cette première série comprend les introïts *Justus ut palma*, *Laetare*, *Gaudens gaudebo*, *Vocem jucunditatis*. Dans chacun de ces morceaux, le monastique conférencier envisage la mélodie, la forme, l'esthétique, le sentiment expressif, l'interprétation pratique. Les analyses pratiques de Dom Lucien David ne peuvent qu'être un excellent moyen de propagande, propre merveilleusement à faire goûter l'art grégorien.

William Gousseau. — **Choix gradué de mélodies grégoriennes** (édition vaticane), pour l'enseignement. Plaquette de 8 pages, Desclée et Cie.

Notre excellent confrère a réuni sous ce titre des *exemples* gradués qui doivent servir à illustrer les leçons du professeur, dont il donne un schéma directif en tête de la publication.

Erratum. — La biographie d'Adhémar de Monteil annoncée dans notre dernier numéro est en vente chez l'auteur, M. d'Adhémar, à Clamart (Seine); prix : 2 fr. *franco.*

LES REVUES (*articles à signaler*) :

Guide musical. — N° 43, Ernest Closson : *L'iconographie instrumentale à l'exposition de l'art belge au XVIIe siècle* [très curieux inventaire de toutes les particularités musicales de ces peintures, qui permettent parfois de les dater].

Musique sacrée. — N° 10. A propos du millénaire de l'abbaye de Cluny.

Musica sacra (belge). — N° 3. Dom C. Vivell : *Cloches et clochettes* [dans la facture instrumentale et la mélodie médiévale]. Encartage : *Quatre motets* de F. Verhelst. [Compositions où dominent une platitude et une insignifiance rares ; trop souvent elles ne rappellent qu'une mauvaise imitation du plus mauvais plain-chant des « gros chantres » de paroisse.]

Die Kirchenmusik (Paderborn). — N° 56. Dom C. Vivell : *La notation des intervalles de Hermann Contract.*

En raison de la publication intégrale du *Credo* de M. l'abbé Chassang dans notre dernier numéro, le présent fascicule ne contiendra pas d'autre encartage que la *table des matières* (alphabétique et analytique) de l'année 1910.

Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

TABLE ALPHABÉTIQUE

*



TABLE ANALYTIQUE

Nécrologie.



Poitiers. — Société française d'Imprimerie

